

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULDADE DE FILOLOXIA

*DEPARTAMENTO DE
FILOLOXIAS FRANCESA
E GALEGO-PORTUGUESA*

A MÉTRICA RÍTMICA NOS CANCIONEIROS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESES

Tese de Doutoramento de Alexandre Ripoll Anta.

Dirixida polo Profesor Doutor D. Xosé María Dobarro Paz.

Vº E PRACE:

asdo. Xosé Mª Dobarro Paz

ÍNDICE:

PÁXINAS

LIMIAR:

I a XX

BIBLIOGRAFÍA NON CITADA:

XXII a XVI

PRIMEIRA PARTE:

1. INTRODUCCIÓN. OS TIPOS MÉTRICOS	
1.1 CONTEXTO LINGÜÍSTICO. POESÍA E FUNCIÓNS DA LINGUAXE	3
1.2 A MÉTRICA COMO CARACTERIZADORA DO DISCURSO POÉTICO	6
- 1.2.1 OS TIPOS DE VERSIFICACIÓN. RELACIÓN COA FONÉTICA	7
- 1.2.1.1 A VERSIFICACIÓN CUANTITATIVA	8
- 1.2.1.1.1 A VERSIFICACIÓN GREGA	9
- 1.2.1.1.1.1 O VERSO RECITADO	12
- 1.2.1.1.1.2 O VERSO CANTADO	13
- 1.2.1.1.1.3 SÍNTESE	16
- 1.2.1.1.2 A VERSIFICACIÓN TONÉMICA	18
- 1.2.1.1.2.1 O CASO CHINÉS	18
- 1.2.1.1.2.2 OUTROS CASOS DE VERSIFICACIÓN TONÉMICA	19
- 1.2.1.1.3 EXPANSIÓN E ADAPTACIÓN HISTÓRICA	19
- 1.2.1.2 A VERSIFICACIÓN ACENTUAL	20
- 1.2.1.2.1 A VERSIFICACIÓN ACENTUAL RUSA	23
- 1.2.1.2.2 EXPANSIÓN E ADAPTACIÓN HISTÓRICA	25
- 1.2.1.3 A VERSIFICACIÓN SILÁBICA	26
- 1.2.1.4 CONCLUSIÓNS	28
1.3 A MÉTRICA DAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS	29
- 1.3.1 O REPERTORIO MÉTRICO DE TAVANI	35
- 1.3.2 OUTROS ESTUDIOS SOBRE A MÉTRICA DAS CANTIGAS	37
- 1.3.3 TIPOS MÉTRICOS E ORIXE DA LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA	38
- 1.3.3.1 TESE ARÁBIGO-ANDALUZA	39
- 1.3.3.2 TESE LATINO-MEDIEVAL	68
- 1.3.3.3 OUTRAS TESES	109
- 1.3.3.3.1 A VERSIFICACIÓN DA LÍRICA TROBADORESCA PROVENZAL	129
- 1.3.3.3.2 A ORIXE POPULAR	143
- 1.3.4 PRECISIÓNS E SÍNTESE FINAL SOBRE ESTAS TEORÍAS	150
1.4 BIBLIOGRAFÍA DA PRIMEIRA PARTE. OBRAS CITADAS	153

SEGUNDA PARTE:

2. A ESTRUCTURA DA MÉTRICA RÍTMICA	
2.1 A VERSIFICACIÓN DO INGLÉS ANTIGO	165
2.2 APLICACIÓNS DA GRAMÁTICA XENERATIVA Á MÉTRICA RÍTMICA	169
2.3 A MÉTRICA RÍMICA GALEGA	203
- 2.3.1 A MÉTRICA RÍTMICA NAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS	214
- 2.3.2 CONCLUSIÓNS	227
2.4 BIBLIOGRAFÍA CITADA NA SEGUNDA PARTE	231

TERCEIRA PARTE:

3. MÉTRICA RÍTMICA E MÉLICA	
3.1 INTRODUCCIÓN. O CARÁCTER MÉLICO DAS CANTIGAS. MÉLICA E ORALIDADE	237
- 3.1.1 O RITMO MUSICAL	241
- 3.1.1.1 RITMO MUSICAL E RITMO POÉTICO	249
3.2 O RITMO MUSICAL NAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS	255
- 3.2.1 A MÚSICA DO <i>PERGAMIÑO VINDEL</i>	257
- 3.2.1.1 A EDICIÓN DE FERREIRA	261
- 3.2.2 O FRAGMENTO SHARRER	284
3.3 CONCLUSIÓNS	287
3.4 BIBLIOGRAFÍA CITADA NA TERCEIRA PARTE	291

CUARTA PARTE:

4. AS FÓRMULAS RÍTMICAS NOS CANCIONEIROS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESES	
4.1 A VERSIFICACIÓN ACENTUAL: NOMENCLATURA E FÓRMULAS	297
- 4.1.1 AS FÓRMULAS DOS HEMISTQUIOS OU MÓDULOS DE RITMO	301
- 4.1.2 AS FÓRMULAS DOS VERSOS. TIPOS DE RITMO	302
- 4.1.3 AS FÓRMULAS DO RITMO MÍXTO	306
- 4.1.4 O CÓDIGO NUMÉRICO DO REPERTORIO RÍTMICO	313
- 4.1.5 A REPRESENTACIÓN ARBÓREA	319
- 4.1.6 A NOMENCLATURA DAS ANÁLISES MÉTRICAS	323
4.2 A MÉTRICA RÍTMICA NAS CANTIGAS PARALELÍSTICAS. ANÁLISES	325
4.3 A MÉTRICA RÍTMICA NAS CANTIGAS DE MESTRÍA	493
4.4 OUTRAS ANÁLISES	567
4.5 BIBLIOGRAFÍA DA CUARTA PARTE	621

CONCLUSIÓNS:	629
--------------	-----

APÉNDICE: ESTATÍSTICAS	647
------------------------	-----

LIMIAR

O título proposto para esta Tese resume de maneira xenérica o seu tema baixo a duplicidade das coordenadas dos tipos de versificación e dos xéneros literarios no contexto histórico, social e lingüístico que os clasifica, aínda que en propiedade, como se indicará máis adiante, os traballos correspondan a un *corpus* máis limitado do que se podería deducir do título: Temos pois en síntese unha posible explicación da versificación das Cantigas Medievais Galego-portuguesas no estudio comparativo dos diferentes sistemas e na consideración do verso como un modelo teórico, nun xénero que, como seu nome indica, ten un dobre carácter literario e musical, aínda que na maioría dos casos non se nos transmitise a melodía.

Na realización deste traballo seguimos as aplicacións da gramática xenerativa á prosodia e á métrica que se desenvolveron principalmente entre os estudiosos do Massachusetts Institut of Technology e que, no caso do ámbito galego, tiveron como pioneiro a Domingos Prieto Alonso. Estas teorías que seguimos e verificamos, están incardinadas, como se verá, nunha tradición valoradora do ritmo como factor da versificación aínda que, como consecuencia do emprego da nomenclatura da versificación cuantitativa clásica, puidese incorrer en confusións e imprecisións que, como veremos ao longo desta Tese, poden aclararse no modelo teórico do verso e na verificación do mesmo nas análises métricas das cantigas.

Na nosa proposta de estudio da versificación rítmica tamén se ten en conta o aspecto musical, conservado nalgúns textos e atribuído por analoxía nos demais, para o que seguimos os estudos da música dos mesmos, especialmente as edicións integrais desde o punto de vista poético e musical, sendo conscientes da polémica que envolve a esta cuestión.

A motivación inicial para traballar neste campo foi a divulgación dos traballos de Prieto mediante a súa publicación no Nº 84 da revista *Grial* (1984) e nas *Actas do Congreso Internacional sobre Rosalía e o seu tempo* (1986), nas que, por primeira vez, aparece unha explicación fundamentada da versificación acentual na literatura popular e decimonónica galega, presentando tamén unha posible solución de determinados problemas na edición dos textos que ten en conta o tipo métrico. O modelo presentado nestes traballos permitiría a creación dunha «gramática xenerativa» da versificación, análoga á morfosintáctica que xa nos era familiar.

Iniciamos esta investigación no primeiro dos cursos do bienio 91/93, máis concretamente nun traballo correspondente a un curso impartido polo profesor Nodar, que un ano máis tarde foi reestructurado para presentalo como comunicación no Congreso *O Cantar dos Trobadores* que, organizado con ocasión do *Xacobeo 93*, foi celebrado en Santiago de Compostela no mes de abril de 1993.

Unha vez finalizado o bienio dos cursos do Terceiro ciclo e obtida a avaliación, os consellos e suxerencias dos profesores Dobarro e Nodar motivaron a continuación da liña investigadora, ampliando o campo do que inicialmente era unha análise comparativa de tres poemas ao conxunto da poesía medieval galego-portuguesa de tema amoroso, culminando coa súa inscrición como proxecto de Tese de Doutoramento no Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Facultade de Humanidades¹ da Universidade da Coruña.

¹ Na actualidade Facultade de Filoloxía.

Con posterioridade á súa inscrición como proxecto de Tese, e sobre aspectos parciais relacionados co tema da mesma publicamos un traballo no *Boletín Galego de Literatura* e presentamos dúas comunicacións aos congresos da Asociación Hispánica de Literatura Medieval e de "Jóvenes Filólogos" celebrados respectivamente en Alcalá de Henares (1995) e na Coruña (1996)².

Por razóns operativas e de extensión, fronte ao que se puidese deducir do título, houbo necesariamente que limitar o *corpus* sobre o que investigamos ás composicións de temática amorosa, excluindo a priori o Cancioneiro Mariano do Rei Sabio, as composicións satíricas, os *Lais*, os poemas encomiásticos, e os restantes xéneros ou subxéneros da Lírica Medieval Galego-Portuguesa nos que non aparece o amor como tema predominante.

Partindo da consideración de que na versificación dos Cancioneiros hai dous modelos correspondentes á cantiga paralelística e á de mestría, establecimos un segundo límite no *corpus* á hora de verificar o modelo teórico do verso acentual nas dúas clases paradigmáticas, se ben tamén se incluíron na investigación, e como complemento do anterior, outros casos nos que non se cumprían os requirimentos das cantigas paralelísticas ou das de mestría, cumpríndose sen embargo os do modelo teórico do verso acentual.

A Tese aparece estruturada en catro partes concebidas como etapas na investigación, sendo as tres primeiras de fundamentación teórica do modelo que se establece e verifica na cuarta.

² As referencias bibliográficas de todos estes traballos figuran nos apartados correspondentes á bibliografía citada en cada unha das catro partes.

O sistema utilizado nas referencias bibliográficas é o anglosaxón, seguindo o estilo definido para as comunicacións presentadas ao *V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, celebrado na Coruña en 1992, con notas a pé de páxina e citas nas que figura o apelido do autor en maiúscula, e o ano e a páxina da publicación entre parénteses. As referencias bibliográficas van ao remate de cada unha das partes, iniciadas polo apelido(s) do autor, iniciais do seu nome, o ano da publicación entre parénteses, seguido do título en cursiva, lugar da edición, editora etc. A numeración das notas a pé de páxina é independente en cada unha das partes ás que corresponde. A bibliografía consultada para realizar a presente Tese que non foi obxecto de cita en ningunha das catro partes figura nun apartado que precede á primeira.

Esta primeira parte ten un carácter introductorio e está referida aos tipos métricos, subdividíndose en catro apartados. O primeiro, o máis breve, é o punto de partida: o contexto lingüístico no que se sitúa a función poética dentro das funcións da linguaxe e a versificación como elemento caracterizador do discurso poético. O segundo apartado xa se centra no estudio dos tipos de versificación e os requirimentos fónicos que permiten a súa existencia, xunto coas transformacións e adaptacións que sofren como consecuencia da evolución das linguas ou da exportación do modelo a outras nas que non se dan os requirimentos fónicos iniciais.

Dentro do modelo de versificación cuantitativa e pola transcendencia que tivo en toda a cultura occidental, prestamos atención á versificación grega clásica nas súas variantes do verso recitado e cantado. Tamén citamos outras variantes cuantitativas como a versificación tonémica chinesa que se deslinda doutros casos aparentes, en realidade acentuais.

No subapartado correspondente á versificación acentual, despois de aludir ás características, requirimentos fónicos e licencias que se dan na mesma, abordamos a cuestión do verso silabotónico ruso e o tempo marcado en sílaba átona, que, o mesmo que os restantes aspectos deste tipo de versificación, aparecen en determinadas cantigas dos cancioneros medievais galego-portugueses para finalizar este segundo apartado coa versificación silábica e as conclusións relativas a estes aspectos.

O terceiro apartado concreta o anterior na métrica das cantigas medievais galego-portuguesas prestando atención aos estudos de Lapa e ao *Repertorio* de Tavani, para logo abordar a cuestión da versificación desde o punto de vista das distintas teorías en relación coas "orixes" do lirismo medieval galego-portugués e as súas implicacións nos tipos métricos. No caso da *tese arabigo-andaluza*, despois de aludir ás polémicas, non exentas de visións parciais e compoñentes de tipo ideolóxico, observamos no caso dos textos romances os dous problemas fundamentais na edición, previos á unha posible formulación teórica: a transliteración das grafías árabes, unida ás deturpacións na transmisión e a forma da edición dos versos como versos longos ou con división nos hemistiquios simétricos ou asimétricos. As análises de determinados textos do romance andalusí permiten observar o seu carácter de versificación acentual, que xa sinalamos no traballo co que se inicia esta investigación.

Tamén observamos neste apartado as coincidencias entre determinadas formas da versificación árabe e outras comúns á versificación mediolatina e romance como o *zéxel* e outras estruturas afíns, así como o caso de certas transformacións na versificación cronémica árabe similares ás que se orixinan na evolución do verso grego.

A segunda das *teses* analizadas é a da orixe latino-medieval, agrupando nese concepto as teses *litúrxica* e *medio-latina*, xa que non hai diferencias entre a versificación dos dous xéneros. Despois de aludir á xénese e formulación das teorías, pasamos a analizar as transformacións operadas no sistema fonolóxico das vocais latinas na súa evolución ao romance coa perda do trazo da cantidade, que constituía o requirimento fónico para a versificación cuantitativa cronémica e a relevancia que progresivamente vai tendo o acento, tal e como sinala Norberg nos seus traballos que citamos reiteradamente. Tamén aludimos á cuestión planteada xa por Prisciano nas posibilidades de substitución do iambo nos senarios iámbicos de Terencio e doutros autores para a que suxerimos unha posible explicación en base ás equivalencias entre número de sílabas, duración e ritmo. Proseguimos verificando o ritmo en varios textos de carácter litúrxico ou profano con alternativas ás propostas de escansión de Norberg baseadas nos modelos establecidos por Prieto mediante a organización xerarquizada do verso, con categorías facultativas e a consideración como extramétricas das sílabas postónicas en final de verso ou hemistiquio, sendo difícil de precisar en qué medida predominaba o modelo cronémico latino ou ben se era substituído por un modelo rítmico consonte a evolución do sistema fonolóxico.

No epígrafe referido ás outras teses estudiamos en primeiro lugar a posible atribución dunha orixe folclórica francesa na que observamos coincidencias fomaís no carácter rítmico da versificación e a relación entre o ritmo poético-musical e o coreográfico, aínda que non teñamos en conta a "tese francesa" como posible orixe. Logo pasamos á versificación provenzal, de probada transcendencia na xénese da lírica medieval dos cancioneiros. Nesta versificación apreciamos casos nos que a métrica

rítmica pode aparecer unida ao isosilabismo ou non, con cambios que se corresponden coa execución musical, cos artificios da rima e da relación interestrófica, ou ben están motivados polos cambios na forma pragmática comunicativa.

Para finalizar aludimos á orixe popular antes das precisións e síntese final na que adoptamos unha actitude ecléctica e na que constatamos que a caracterización métrica da lírica dos cancioneros no se pode realizar en base á súa xénese ou aos influxos recibidos, senón que ha de ser o resultado da análise do verso como sistema teórico, que teña en conta o seu carácter musical e que describa a estrutura do verso a partir dos textos. Cada un destes tres aspectos terá o seu desenvolvemento nas outras tres partes da Tese. As referencias bibliográficas conforman o último apartado da primeira parte.

A segunda parte está referida á estrutura da métrica rítmica e á descrición do verso como modelo teórico. No primeiro apartado aludimos en forma sintética á versificación do *Old English*, en tanto que sistema acentual precedente dun dos sistemas de versificación rítmica máis coñecidos: o do inglés clásico.

No segundo apartado estudiamos o proceso de formación do corpus teórico das aplicacións da gramática xenerativa á prosodia e á métrica por medio da análise dos sucesivos traballos de investigadores relacionados co Massachusetts Institut of Technology, comezando polo de Liberman & Pince, no que establecen unha nova teoría sobre acento e ritmo lingüísticos a partir dos fenómenos da subordinación acentual e da acentuación secundaria (habitual no inglés americano), representando os elementos débil e forte do ritmo como W e S nunha relación xerarquizada, que, o

mesmo que sucede nas estruturas sintácticas, pode representarse por medio dun diagrama arbóreo. Tamén establecen as regras da acentuación inglesa coas excepcións á identidade entre tónica e tempo forte e átona e tempo débil, especialmente no caso da inversión da relación que se dá no *iambic reversal*.

Proseguimos aludindo ao traballo de Kiparsky, publicado no mesmo número de *Linguistic Inquiry*, no que aborda a estrutura rítmica do verso inglés na que observa frecuentes disparidades entre o modelo acentual e o modelo métrico nas correspondencias entre átona e W e entre tónica e S, pasando logo a aludir aos casos de omisión das átonas iniciais do verso ou despois de pausa, e ao carácter extramétrico das sílabas que preceden á pausa sintáctica, prefigurando os principios da elisión das categorías facultativas e das sílabas extramétricas.

Finalmente aludimos aos traballos de Selkirk e Hayes. No da primeira vemos a posibilidade de organización das sílabas en superpés, anticipando a regra transformacional. O segundo observa a extrametricalidade en linguas dispares na súa estrutura e orixe para logo deterse nos problemas e alternativas na representación do modelo.

No remate deste segundo apartado aparecen as catro conclusións que tiramos do conxunto destes traballos: 1ª) Representabilidade como modelo da estrutura xerarquizada; 2ª) Oposición binaria entre forte e débil e alteración da relación forte-tónica e débil-átona nos casos en que o permitan as regras métricas; 3ª) Carácter extramétrico e opcionalidade das sílabas átonas e categorías débiles iniciais; 4ª) Posibilidade de chegar a unha formulación universal das regras da versificación rítmica.

O terceiro apartado está referido á métrica rítmica galega. Nel aludimos aos traballos de Prieto Alonso quen, seguindo os estudos que se citaron no apartado anterior, xa no seu primeiro traballo representa as categorías métricas (sílaba, pé, metro, hemistiquio e verso) que aparecen xerarquizadas recibindo as marcas de débil e forte nunha relación ascendente no que cada par forma a unidade superior, excluindo as sílabas extramétricas. Tamén determina as regras categoriais polas que se poden elidir as categorías débiles en posición inicial da categoría inmediata superior, e a regra transformacional pola que se poden elidir as categorías fortes inmediatamente dominadas por unha categoría débil, establecendo logo a versificación da *muiñeira*. 16

No segundo traballo despois de establecer as seis propiedades da métrica rítmica, analiza once poemas de Rosalía nos que se observa un sistema de versificación acentual e resolve o problema da edición do poema N° XXXIV de *Cantares Gallegos* "Alborada".

Proseguimos co subapartado referido á métrica rítmica nas cantigas medievais no que comezamos coa análise do traballo de Prieto incluído na *Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Neste traballo, despois dunha síntese das teorías anteriores na que precisa o tipo de configuracións anapésticas e iámbicas, xunto coas disparidades ou asociacións contradictorias, pasa á análise métrica de tres cantigas medievais coa súa representación arbórea, admitindo ademais das seis propiedades expostas no seu traballo anterior outras opcións ou licencias rítmicas. Tamén integra as teorías de Cunha sobre os encontros vocálicos no modelo teórico do verso resolvendo anomalías que ocasionan mingua o incremento de sílabas e alteran o ritmo acentual.

Dentro deste mesmo subapartado aludimos aos traballos nos que nos ocupamos do tema, seguindo aos investigadores do Massachusetts Institut of Technology e a Prieto: Neles xa sinalamos a existencia de versos de ritmo mixto, os cambios de ritmo reaccionados con cambios na forma pragmática comunicativa ou cos procedementos da cantiga paralelística e o reforzo da periodicidade rítmica mediante a aliteración. Tamén definimos a unidade ou módulo de ritmo no hemistiquio, admitindo a existencia de cantigas de ritmo uniformemente periódico, xunto con outras nas que se dá unha alternancia ordenada de ritmos.

Finalizamos cun segundo subapartado no que ademais da exposición dunhas conclusións a modo de síntese de toda a teoría precedente, verificamos a irrelevancia da aplicación da regra transformacional a nivel de elementos da categoría pé, polo que prescindimos da posibilidade de que haxa hemistiquios formados por un metro de tres pés iámbicos. Tamén remata esta segunda parte co apartado correspondente ás referencias da bibliografía citada nela.

A terceira parte versa sobre a relación entre a métrica rítmica e os aspectos musicais das cantigas medievais galego-portuguesas. Comezamos cun apartado introductorio no que se reafirma o carácter mélico das cantigas, baseándonos nas afirmacións de diversos estudiosos e na constatación de que a transmisión literaria antes das transformacións que se operan na época renacentista era fundamentalmente de tipo oral. Pasamos logo a definir a célula formada conxuntamente polo texto literario, musical e coreográfico, aludindo ao carácter unificador do ritmo por ser común á versificación, música e danza que xunto coa escenificación constituían o espectáculo trobadoresco.

Proseguimos cun subapartado referido ao ritmo musical no que despois de definir e precisar o seu concepto, aludimos ás dúas concepcións funcionais do ritmo como elemento subsidiario do texto como sucede no canto gregoriano ou como elemento utilitario á hora de marcar outro ritmo. Pasamos logo a ocupármolos da notación modal, os *modi* de Garlandia e os *moldes rítmicos* que establece Ferreira e a relación entre estes e os procedementos mnemotécnicos, propios dunha transmisión oral.

Abordamos logo a relación entre o ritmo musical e o ritmo poético seguindo a Stevens na análise da distinción entre *ritmus* e *metrus* que non se dá entre os teóricos da música anteriores ao século XIV, insistindo na necesidade de considerar á versificación e á música como un todo na canción medieval.

O segundo apartado está referido ao ritmo musical das cantigas medievais galego-portuguesas, que como é sabido teñen un *corpus* musical limitado no cancioneiro profano a Martin Codax e a sete cantigas de Don Dinis. Nas *Cantigas de Santa Maria* o problema fundamental reside nas polémicas sobre a interpretación da súa música, que ao noso entender, aínda na actualidade está pendente de recibir unha lectura correcta que, salvando prexuízos e enfoques parciais, permita unha edición definitiva do seu texto musical. Dado que o cancioneiro mariano non forma parte do *corpus* da presente Tese non nos detemos máis sobre esta cuestión.

Continuamos cun subapartado que constitúe o núcleo fundamental desta terceira parte e que versa sobre a música do *Pergamiño Vindel*. Logo de aludir ás distintas edicións do seu texto musical desde o seu achado, pasamos a analizar a edición de Manuel Pedro Ferreira, que consideramos como modélica na edición de textos medievais con música.

Despois da análise e comentarios da edición de Ferreira, vemos que seguindo a súa lectura da música, hai tres tipos melódicos que pertencen a cada un dos versos dos dísticos e ao refrán respectivamente en todas as cantigas, observando que no caso dos dísticos, se confrontamos a melodía co ritmo poético podemos apreciar en que casos hai alterancia de ritmo (cando varía a melodía no segmento inicial) e en cales hai un único ritmo. Esta observación posibilita a explicación da alterancia do ritmo nos versos que interveñen no leixa-pren e cuestiona a hipótese de Tavani, para quen este artificio serviría para estender a melodía. En cambio hai cambios no ritmo, aparentemente condicionados polos procedementos iterativos, cando se producen disparidades no comezo das frases musicais de cada un dos versos dos dísticos.

Hai que ter en conta que, fronte ao que sucede co resto do *corpus* desta investigación, no caso das cantigas de Martín Codax, non só se conservou a música, senón que contamos cunha excelente edición da mesma que nos permite realizar unha análise do ritmo poético para a súa confrontación coa melodía, da que podemos tirar conclusións fiables que se poderían estender por analoxía a outras composicións similares.

Despois de ocuparnos brevemente³ do *Fragmento Sharrer*, pasamos ao terceiro apartado referido ás conclusións nas que insistimos na caracterización do ritmo como *rapsódico* nas cantigas de Martín Codax e na consideración de Ferreira sobre o carácter acentual da versificación das cantigas de amigo, xunto co papel unificador do ritmo e a necesidade dunha edición integral dos textos. Finalizamos co cuarto apartado no que nos ocupamos das referencias bibliográficas unha vez máis.

³ O estado de conservación e o feito de que aínda non aparecese a prometida edición deste texto non nos permite entrar nunha análise como a que se vén de sinalar e menos tirar ningún tipo de conclusións.

Se as tres primeiras partes constitúen a fundamentación teórica, a cuarta é o núcleo da Tese, na que se formula o modelo teórico do verso acentual, e na que se verifica este modelo no *corpus* mediante as análises métricas. No primeiro apartado, seguindo as teorías expostas con anterioridade, especialmente as que conforman a segunda parte, precisamos a nomenclatura a empregar. Logo pasamos a establecer, en sucesivos subapartados, as fórmulas do hemistiquios (que consideramos como unidades ou módulos de ritmo); as fórmulas dos versos (resultado de combinar os módulos); as fórmulas do ritmo mixto, que só se poden dar en versos de dous hemistiquios, depois de aclarar determinando casos e engadir un módulo máis; o código numérico do repertorio rítmico, no que presentamos as fórmulas dos versos acentuais posibles, relacionadas co código numérico e cos módulos do ritmo do primeiro subapartado. No quinto subapartado realizamos a representación arbórea dos dous versos aos que non se lles aplican as regras categoriais e dos vintedous hemistiquios ou módulos de ritmo posibles. Finaliza este primeiro apartado coa alusión á nomenclatura a empregar nas análises dos sucesivos apartados e cos criterios seguidos na selección e ordenación das mesmas.

Unha vez establecido o modelo do verso acentual no conxunto do primeiro apartado, ha de verificarse a pertenza da versificación do *corpus* analizado na Tese aos modelos de verso e o cumprimento da periodicidade ou alternancia rítmicas. Había dúas posibilidades de presentar esta verificación: 1ª mediante un *repertorio de ritmos*, de forma similar á seguida por Tavani na escansión silábica do seu *Repertorio*. 2ª mediante as análises do ritmo daqueles poemas nos que se cumpren as condicións da métrica rítmica. Optamos por esta segunda solución debido á necesidade de resolver determinados problemas de edición e comentar cada caso.

Como se vén de indicar, o problema fundamental nos sucesivos apartados que constitúen o núcleo da verificación mediante análises métricas desta Tese, é falta de edicións fiables en numerosos casos, polo que nos vimos obrigados a realizar propostas de edición naqueles casos nos que non nos resultaba satisfactoria ningunha das precedentes.

Outro dos problemas co que nos enfrontamos foi a non transmisión da música que non nos permitiu incluír moitas análises nas que os desprazamentos acentuais ou outros fenómenos similares, que a simple vista parecen forzados, poderían estar xustificados no apoio mélico, se ben noutros casos, menos forzados e nos que se pode establecer unha evidente analoxía, optamos pola súa inclusión.

En cada análise presentamos a edición do texto seguida e as referencias das outras edicións, seguidas da escansión silábica do *Repertorio* de Tavani. De non ser satisfactoria ningunha das edicións precedentes, realizamos a nosa proposta de edición acompañada da reprodución fac-símil do texto dos apógrafos. Logo aparece a análise do ritmo dos versos da edición ou proposta de edición seguida das fórmulas rítmicas e das equivalencias, módulos de ritmo e código dos versos para concluír cada análise co comentario rítmico e, se é o caso, ecdótico no que se inclúe a disposición dos módulos de ritmo nas estrofas.

A orde seguida nas análises, dentro de cada un dos tres apartados que seguen, é a mesma do *Indice dei poeti* do *Repertorio* de Tavani. En determinadas análises tamén explicamos os procesos de aplicación das regras categoriais ou transformacional na derivación dos distintos módulos de ritmo que aparecen, xunto coas correspondentes representacións arbóreas.

O segundo apartado está formado por un total de corenta e dúas análises de cantigas paralelísticas nas que, ademais do que se indicou no parágrafo anterior, incluimos as referencias dos procedementos iterativos correspondentes a cada verso, xunto coa análise do ritmo.

No terceiro apartado, que corresponde ás análises das cantigas de mestría, só incluimos as que presentan un ritmo perfectamente periódico, ben sexa por ser este único, ou por haber algunha alternancia limitada e periódica. Por este motivo aparecen quince análises con só dous tipos de versos desde o punto de vista da escansión silábica, se ben aludimos reiteradamente a que, no caso de que se conservase a música, podería extenderse o ritmo periódico a moitas outras composicións. O ritmo predominante nas cantigas de mestría é o iámbico, sendo este o trazo que as diferencia a nivel rítmico.

No cuarto apartado aparecen once análises correspondentes a cantigas que, por non seren paralelísticas ou de mestría, non poderían entrar nos apartados anteriores e que sen embargo manteñen un ritmo perfectamente periódico, ou ben a composicións paralelísticas ou de mestría nas que se observan certas anomalías menores na periodicidade.

O quinto apartado, referido á bibliografía desta parte, está dividido en subapartados correspondentes ás edicións dos cancioneiros, das cantigas, ao repertorio métrico e ás demais obras citadas.

Completan estas catro partes as CONCLUSIÓNs, referidas en xeral a todas as partes e en particular á cuarta e o APÉNDICE no que se presentan as estatísticas das análises en dous cadros-resumo e seis gráficos para dar unha visión global e cuantificada dos seus resultados.

A numeración das páxinas vai expresada en números arábigos desde o comezo da primeira parte ata o apéndice. Ademais existe outra numeración en números romanos, que precede á que se vén de citar, e que como se aprecia, corresponde a este "límiar" e ao apartado da "bibliografía non citada".

Os obxectivos iniciais eran catro: 1º O establecemento dun modelo teórico para o verso acentual. 2º A verificación de que a versificación das cantigas medievais galego-portuguesas podía ser de tipo acentual. 3º A incardinación da métrica rítmica galega dentro dun sistema universal definido por modelos teóricos comúns. 4º A constatación da relación da versificación das cantigas medievais cos tipos acentuais anteriores e da súa continuidade na versificación da mélica popular e da poesía decimonónica galega.

Todos estes obxectivos fóronse acadando ao longo dos traballos da Tese e aparecen nela de forma máis ou menos expícita. Así a consecución do primeiro está expresada de forma extensa no primeiro apartado da 4ª parte, e en forma sintética na décima conclusión. A do segundo orientou en boa medida a realización da 1ª parte, materializándose nas análises métricas. O terceiro obxectivo acádase no terceiro apartado da 2ª parte e no primeiro da 4ª. Finalmente o cuarto obxectivo ten a súa consecución principalmente nos comentarios de determinadas análises métricas.

A metodoloxía seguida para a realización desta Tese, aínda que se establece coa finalidade de chegar a precisar cal é o modelo teórico da versificación rítmica e como se verifica este nas cantigas medievais galego-portuguesas de tema amoroso, está diferenciada en función de cada unha das partes.

Na primeira e na segunda, despois do acopio, selección e consulta da bibliografía, pasamos á elaboración do corpus teórico da versificación en xeral e dentro da lírica galego-portuguesa na primeira parte, e da métrica acentual na segunda, verificando cada unha das teorías expostas e confrontando de maneira puntual algunhas análises rítmicas.

Na terceira parte continuamos co mesmo método, se ben cunha maior presenza da análise do ritmo, confrontado coa melodía na edición de Ferreira. En todas estas partes, na elaboración teórica procuramos chegar á maior síntese posible das distintas aportacións, en orde á súa posterior integración na Tese, e mesmo presentamos en forma de cadro-resumo algunha das sínteses das teorías que se incorporan.

Na cuarta parte hai unha metodoloxía diferenciada no apartado inicial e nos restantes. No primeiro destes consistiu na elaboración de modelos teóricos do verso a partir das regras que se foron establecendo ao longo das partes anteriores, principalmente da segunda, en tanto que nos seguintes apartados consistiu na selección de textos e edicións para lles aplicar as análises en base aos modelos do primeiro. Acompañan ás análises os comentarios pertinentes.

A principal dificultade, e á vez o principal estímulo, foi a ausencia case total de estudos sobre este tema no ámbito do galego, coa soa excepción dos traballos de Prieto. Isto obrigounos a realizar unha elaboración teórica sobre a que se ha de sustentar a posterior análise e verificación que se manifesta na metodoloxía empregada á que se vén de aludir.

Unha vez realizada a descrición da estrutura da Tese, dos obxectivos da mesma e da metodoloxía empregada ha de expresarse o agradecemento ás persoas e institucións que colaboraron, facilitaron e, sen dúbida, permitiron en maior ou menor medida a súa realización:

O primeiro a quen diriximos o noso agradecemento é ao director da Tese, o profesor D. Xosé M^a Dobarro, quen, ademais de ofrecerse a dirixila, sempre prestou o apoio necesario con consellos e suxerencias, xunto coa atenta lectura e corrección dos traballos nas distintas fases da elaboración, ademais de facilitar a bibliografía e a información que estaba á súa disposición, adicando amablemente o tempo necesario para atender ás consultas e proceder a unha minuciosa e continua revisión dos traballos.

Tamén se han de agradecer as aportacións do profesor D. Francisco Nodar quen, ademais de ser quen inicialmente motivou esta investigación, xunto co director da Tese orientou os traballos en todo momento, realizando importantes suxerencias e permitindo acceder ao seus traballos relacionados co tema, ademais de facilitar unha valiosa bibliografía.

Ademais dos profesores citados ha de salientarse o apoio e colaboración recibidos nos Departamentos da Universidade nos que se precisou. Especialmente no caso do de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade da Coruña, principalmente na persoa do profesor D. Xosé Carlos Carrete de quen recibimos utilísimas referencias bibliográficas, ademais de estar sempre disposto a resolver calquera cuestión relacionada coa Tese desde os seus postos, inicialmente de Secretario e logo de Director do Departamento.

Tamén recibimos a atención que precisamos no Departamento de Filoloxía Latina da Universidade de Santiago, na persoa da profesora D^a Eva Castro Caridad, quen amosou o seu interese polo desenvolvemento da Tese, colaborando mediante suxerencias así como coa aportación dunha bibliografía de difícil acceso.

Fóra da institución universitaria hai que agradecer a colaboración do profesorado de lingua rusa da Escola Oficial de Idiomas da Coruña que amablemente facilitou a realización do subapartado correspondente á versificación acentual rusa, coa aportación bibliográfica, orientación e mesmo traducción do material necesario.

Tamén se ha de salientar a concesión por parte da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria dunha Licencia para a realización da Tese durante o curso 94/95, sen a cal non poderían estar concluídos os traballos nas datas actuais.

En todas as Bibliotecas públicas nas que se realizaron consultas (Bibliotecas da Facultade de Filoloxía e doutros centros da Universidade da Coruña, do Estado, da Deputación provincial, Municipal da Coruña, da Facultade de Xeografía e Historia de Santiago, Nacional de Madrid...) a atención foi excelente, recibindo todas as facilidades con independencia da mellor ou peor organización das mesmas. Mención especial merece a Biblioteca da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago na que recibimos as mesmas facilidades e o mesmo trato que se lles outorga aos profesores e doutorandos dese centro universitario.

xx

Finalmente agradecer as colaboracións das compañeiras e compañeiros do Programa do Terceiro Ciclo *Discurso e Sociedade* no bienio 91/93, cos que intercambiamos bibliografía e información sobre os respectivos traballos, e de diversos profesores das Facultades de Filoloxía da Coruña e Santiago que atenderon amablemente consultas puntuais sobre diversos aspectos da Tese.

Fene, febreiro de 1997

BIBLIOGRAFÍA
NON CITADA

A.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA E NON CITADA:

- AA. VV. (1984). *Actas do I Congreso internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza (Ourense 20-24 setembro)*, A Coruña: AGAL.
- ALVAR, C. (1977). *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona: Cupsa.
- ARIAS FREIXEDO, B. (1994). «Aspectos particulares na lectura e interpretación do cancionero de Roy Fernandez». *Actas do XIX congreso internacional de lingüística e filoloxía románicas. Sección IX Filoloxía medieval e renacentista (Santiago de Compostela 1989)*, edición de R. Lorenzo, Vol. VII, 177-186, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- ASENSIO, E. (1970). *Poética y realidad en el Cancionero peninsular*, Madrid: Gredos.
- AZEVEDO FILHO, L. A. de (1983). «A estrutura paralelística nas cantigas de Pero Meogo». *Boletim de Filologia*, XVIII, 21-32.
- AZEVEDO FILHO, L. A. de (1986). «Estudo Literário de Martin Codax». *Revista da Biblioteca Nacional*, Vol. 1, 1-2.
- AZEVEDO FILHO, L. A. de (1987). *Iniciação em crítica textual*, Rio de Janeiro: Presença.
- BARBIERI, M. (1980). «Le poesie de Roy Paez de Ribela». *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVII, 7-104.
- BARREIROS, A. J. (1984). *História da Literatura Portuguesa*, Braga: Pax.
- BATTESTI-PELEGRIN, J. (1985). «Eaux douces, eaux amères dans la lyrique hispanique médiévale traditionnelle». *Senefiance*, N° 15, 45-60.
- BELL, A.F.G., BOWRA, C. e ENTWISTLE, W.J. (1946). *Da Poesia medieval portuguesa*, ed. e trad. de A. Dória, Lisboa: Edição da Revista de Ocidente (reedición fac-similada 1985, Lisboa: José Ribeiro Editor).
- BELTRAN, V. (1984). «Rondel y refrán intercalar en la lírica gallego-portuguesa». *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX, 69-89, Pisa.
- BLASCO, P. (1984). *Les chansons de Pero Garcia Burgalês*, Paris: Fondation Calouste Gulbekian-Centre culturel portugais.
- BLECUA, A. (1983). *Manual de crítica textual*, Madrid: Ed. Castalia.
- BRUNEL, P. & CHEVREL, Y. (1989). *Précis de littérature comparée*, Paris: Presses Universitaires de France.

- CHATELAIN, H. (1974). *Recherches sur le vers français du XV^{ème} siècle. Rimes, mètres, et strophes. Réimpression de l'édition de Paris*, Genève: Slatkine Reprints.
- CUNHA, C. Ferreira da (1982). *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- DELOFFRE, F. (1969). *Le vers français*, Paris: SEDES.
- DOBARRO, X.M^a, FREIXEIRO, X.R., MARTÍNEZ, C.P e SALINAS, F. (1987). *Literatura Galego-Portuguesa Medieval*, A Coruña: Vía Lactea.
- ECO, U. (1971). *Come si fa una Tesi di Laurea*, Milano: Bompiani
- ELWERT, W. T. (1965). *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris: Klincksieck.
- FAGUNDES, D. L. (1986). «Acerca do ritmo nas Cantigas de Amigo». *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en-Provence, 1983)*, Vol. 8, 227-236, Université de Provence.
- FERREIRO, M. (1992). *As cantigas de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos*, Santiago: Laiovento.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. (1992). *Estudios sobre lírica medieval*, Vigo: Galaxia.
- FRANK, I. (1952). *Trouvères et Minnesänger. Recueil de Textes pour servir à l'Étude des Rapports entre la Poésie Lyrique Romane et le Minnesang au XII^e Siècle*, Saarbrücken.
- GALMÉS DE FUENTES, A. (1994). *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona: Crítica.
- GASPAR, S. (1995). *Libro dos cantares de Afons'Eanes do Coton*, Negreira: Concello de Negreira.
- GUIRAUD, P. (1952). *Les sources médiévales de la poésie formelle: la rime*, Groningue.
- HALLE, M. & KEYSER, S.J. (1975). «Sur les bases théoriques de la théorie métrique». *Change de Forme*, I, 10/18, Paris.
- HAXEN, U. (1991). «Hargha-Muwassah, Metres in Conflict». *Poesía estrófica. Actas del I Congreso internacional de poesía estrófica árabe y hebrea y sus paralelos romances*, 145-153, Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología.
- HERNÁNDEZ, G. (1989). «Some Jarcha Antecedents in Latin Inscription» *Hispanic Review*, 57, 2.

- KATZ, I. J. (1990). «Higinio Angles and the Melodic Origins of the 'Cantigas de Santa maria'». *Alfonso X of Castile the Learned King (1221-1284). An International Symposium, Harvard University, 17 november 1984*, 48-75, Departement of Romance Languages and Literatures of Harvard University.
- LAUSBERG, H. (1966). *Manual de Retórica Literaria*, Madrid: Gredos.
- LANCIANI, G. (1977). *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila: Japadre.
- LE HIR, Y. (1956). *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^{ème} siècle à nos jours*, Paris: P.U.F.
- LÓPEZ MORILLAS, C. (1991). «Perspectivas árabes sobre las jarchas romances». *Poesía estrófica. Actas del I Congreso internacional de poesía estrófica árabe y hebrea y sus paralelos romances*, 233-242, Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología.
- MENEGHETTI, M. L. (1993). «Schemi metrici à refrain e tecnica parallelística nella lirica romanza medievale». *Omaggio a Gianfranco Folena*, Vol. 1, 135-146, Padova: Programma.
- MENEGHETTI, M. L. (1994). «Les refrains romans: una question d'ensemble». *Actas do XIX congresso internacional de lingüística e filoxía románicas. Sección IX Filoxía medieval e renacentista (Santiago de Compostela 1989)*, ed. R. Lorenzo, Vol. VII, 331-338, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- PEDROSA, J. M. (1995). «La pizarra latina de Carrio (siglo VIII) y la cuestión de orígenes de la poesía tradicional románica y europea». *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares (en prensa).
- PENA, X. R. (1986). *Literatura Galega Medieval*, Barcelona: Sotelo Blanco.
- QUILIS, A. (1969). *Métrica Española*, Madrid: Ediciones Alcalá.
- RODRÍGUEZ, J. L. (1980). «El Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio». *Verba*, Anexo 12, Santiago de Compostela: Secretariado de Publicacións da Universidade.
- RONCAGLIA, A. (1992). «Sequenza adamiana e strofa zagialesca». *La sequenza medievale. Atti del Convegno Internazionale*, Milano: Libreria Musicale Italiana.
- ROSSELL, A. (1993). «Anisosilabismo: regularidad, irregularidad o punto de vista». *Actas IV Congresso AHLM. Lisboa 1991*, Vol. II, 131-137, Lisboa: Cosmos.
- RUBIERA MATA, M. J. (1992). *Literatura hispanoárabe*, Madrid: Mapfre, Col. Al-Andalus, Nº 3.

- RUBIERA MATA, M. J. (1993). «Jarchas de posible origen galaico-portugués». *Actas IV Congresso AHLM. Lisboa 1991*, Vol. IV, 79-81, Lisboa: Cosmos.
- SCOTT, C. (1980) *French verse-art: a study*, Cambridge: Cambridge Univesity Press.
- TAVANI, G. (1969). *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, G. (1973). «Paralelismo e iterazione». *Cultura Neolatina*, XXXIII, fs. 1-2, 9-32, Modena.
- TAVANI, G. (1993). «As artes poéticas hispánicas do século XIII e do início do XIV, na perspectiva das teorizações provençais». *Actas IV Congresso AHLM. Lisboa 1991*, Vol. II, 25-34, Lisboa: Cosmos.
- TAVANI, G. (1994). «Metrica cantata, metrica recitata». *Il verso cantato. Atti del Seminario di studi (aprile-giugno 1988)*, 68-75, Roma: Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'.
- TIMOFIEIEV, L. (1960). *Osnovî Teorii Literaturî*. Moscova.
- ZILLI, C. (1977). *Johan Baveca, Poesie*, Bari: Adriatica Editrice.
- ZUMTHOR, P. (1972). *Essai de Poétique Médiévale*, Paris: Seuil.

B. - REPERTORIOS BIBLIOGRAFICOS:

- *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, Coordinación y edición a cargo de Vicenç Beltrán, fascículos 1 a 9 (1987-1995), Barcelona: PPU.
- MARRONI, G. e PELLEGRINI, S. (1981). *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica galego-portoghese*, L'Aquila: Japadre Editore.

PRIMEIRA PARTE

1 INTRODUCCIÓN: OS TIPOS MÉTRICOS:

1.1 CONTEXTO LINGÜÍSTICO: POESÍA E FUNCIÓNS DA LINGUAXE.

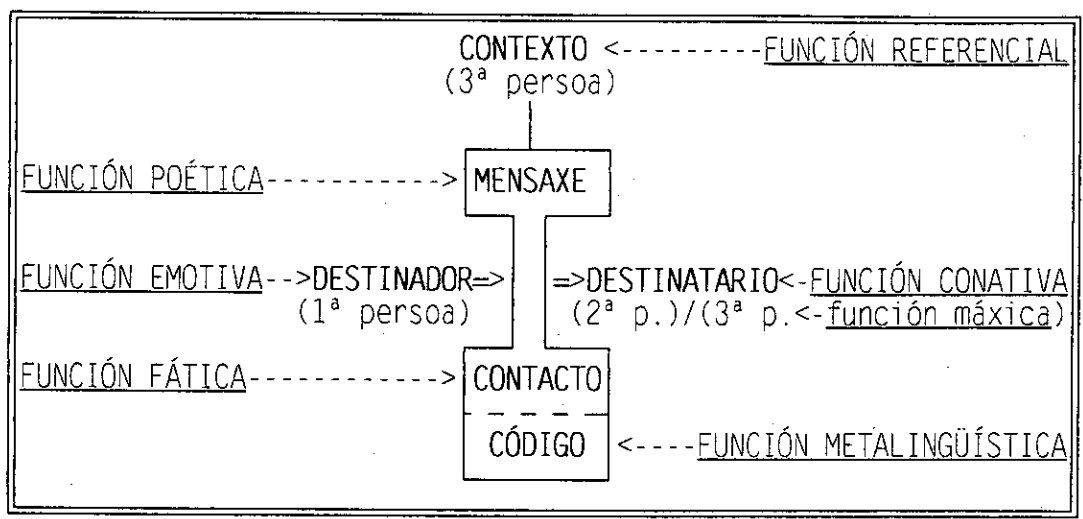
Cuestión previa ás consideracións sobre os tipos métricos, é a de ubicar á literatura en xeral e, particularmente á poética, en tanto que arte da palabra, no lugar que lle corresponde, tanto na súa relación coas demais artes como nas que a sitúan dentro dos procedementos de comunicación verbal.

A este respecto Jakobson¹ considera que a poética é unha parte da da lingüística, xa que se ocupa dos problemas da estrutura verbal da obra de arte resultante da mensaxe verbal, na mesma medida que a análise da pintura se interesa pola estrutura pictórica.

A integración da poética na lingüística, tomando a esta como ciencia global da estrutura verbal, plantexa a necesidade de establecer os límites da mesma e as relacións funcionais coas que se configura a comunicación verbal. Con relación aos primeiros, hai trazos poéticos que trascenden á linguaxe verbal, e que han de ser estudados pola semiótica xeral, ou ben outros que, conservando un carácter eminentemente verbal, non se inclúen na lingüística; tal é o caso dos valores de verdade que se veñen considerando como entidades extra-lingüísticas.

A poética ha de ser ubicada en relación coas demais funcións da linguaxe, e estas, á súa vez, cos factores que constitúen todo acto de comunicación verbal, como podemos ver no seguinte esquema:

¹ VÍD. JAKOBSON (1960)



A función poética non está reducida ao ámbito da poesía nin é a única función da arte verbal, senón a súa función predominante, en tanto que nas outras actividades verbais actúa como constitutivo accesorio ou subsidiario. Da presenza extrapoética desta función hai unha variada casuística entre a que se pode citar o uso paradigmático de recursos como son as rimas, paronomasias, aliteracións, políptotes, metáforas, equívocos etc. na linguaxe publicitaria, na que é accesoria da función conativa predominante. Outro caso que vemos con frecuencia é o da orde das palabras nas enumeracións, que, en ausencia de norma ou rango pertinente, tende a colocar os vocábulos nunha orde crecente en canto ao número de sílabas.

Xa os tratados da antigüidade diferenciaban o verso puro e o verso aplicado. A este respecto cabe citar a tradición india na que se distingue a auténtica poesía *kavya*, da obra científica en verso; ou na *Poética* de Aristóteles², quen manifesta que a versificación é o único que hai de común entre Homero e Empédocles, e asemade nega o carácter de poeta a Queremón, autor do *Centauro*.

² Vid ARISTÓTELES *Poética*, Vol. 1448 a: Cap. I: 5.

A versificación está constituída mediante diversos mecanismos de repetición nos diversos niveis do discurso. O investigador da linguaxe poética e poeta Gerard Manley Hopkins³ xa intuía esta característica cando define *o verso como un discurso que en parte ou totalmente repite unha mesma figura fónica*. Estas repeticións non se limitan ao plano fónico, con entidades e secuencias fónicas afectadas por presenza de determinados trazos (rima, disposición acentual, cantidade etc.) ou polo/s valor/es constante/s das mesmas (isosilabismo, periodicidade rítmica etc.), senón que o trascenden, actuando no plano sintáctico (iteración) e no lexico-semántico (imaxes e recursos retóricos).

Partindo da repetición de sílabas, chegamos á repetición das secuencias e, destas, á repetición total ou parcial do verso que se dá nos procedementos iterativos (paralelismo, etc.), integrando as figuras fónicas reiteradas coa invarianza na estrutura sintáctica.

A figura fónica reiterada conleva unha ou varias oposicións de carácter binario que se salientan nas diferentes seccións de cada secuencia fonemática. A unidade prosódica mínima é a sílaba; nela existe unha oposición inicial entre a parte silábica prominente, o **núcleo**, e os fonemas menos prominentes, as **marxes**. Os núcleos son valores constantes nos diferentes sistemas métricos ou na rima asonante, en tanto que núcleo e marxes só son constante nos casos da rima consonántica ou de determinadas figuras de dicción como a aliteración, paronomasia, polí-pote, etc.

³ Cfr. HOPKINS (1959)

1.2 A MÉTRICA COMO CARACTERIZADORA DO DISCURSO POÉTICO:

Pierre Guiraud define o verso mediante a imaxe do suco que se reprega sobre si, fronte á prosa que avanza adiante⁴. Son as dúas formas de segmentación do discurso (libre na prosa, que non ten outras normas que non sexan as que determinan as leis naturais do idioma). Ritmo e Medida son dúas maneiras de fraccionar o discurso en segmentos proporcionais, en tanto que na prosa común non se dá esa proporcionalidade.

Para Barthes⁵ a distinción que hai entre poesía e prosa é de tipo cuantitativo, xa que teñen en común o léxico e a morfosintaxe, o que constitúe o discurso mínimo, que se acrecenta no caso da poesía con elementos non esenciais e decorativos, atributos particulares da linguaxe como son a métrica, a rima, a iteración, as imaxes e os recursos retóricos.

O poeta actúa sobre a gramática (léxico e morfosintaxe); as sílabas, timbres, pausas, acentos de cantidade, intensidade ou de elevación (fonética e prosodia). As constantes da versificación están na métrica de cada idioma e a este respecto sofre variacións.

⁴ Cfr. GUIRAUD (1970: 5): «...Etymologiquement, et d'après le latin *vertere* «tourner», le vers est un sillon qui revient sur lui-même en lignes égales et mesurées. Il s'oppose à la prose. "(parole) qui va de l'avant, tout droit"....».

⁵ Cfr. BARTHES (1971:3): «Si j'appelle prose un discours minimum, véhicule le plus économique de la pensée, et si j'appelle a, b, c, des attributs particuliers du langage, inutiles mais décoratifs, tels que le metre, la rime ou le rituel des images, toute la surface des mots se logera dans la double équation de M. Jourdain:

$$\begin{aligned} \text{POÉSIE} &= \text{PROSE} + a + b + c \\ \text{PROSE} &= \text{POÉSIE} - a - b - c \end{aligned}$$

1.2.1 OS TIPOS DE VERSIFICACIÓN. RELACIÓN COA FONÉTICA:

As características das sílabas determinan os sistemas de versificación. Así só podemos falar de tres sistemas en función dos tres aspectos silábicos e da triple oposición fonolóxica que eles poden xerar:

ASPECTO SILÁBICO	TRAZO FONOLÓXICO	SISTEMA MÉTRICO
FORMANTES: FONEMAS SILÁBICOS E ASILÁBICOS	OPOSICIÓN DE NÚCLEO E MARXES SILÁBICAS	SILÁBICO
NIVEL RELATIVO DOS NÚCLEOS	OPOSICIÓN ENTRE TÓNICA/ATÓNA EN LIBRE DISPOSICIÓN	ACENTUAL
LONXITUDE RELATIVA DOS NÚCLEOS OU DAS SÍLABAS	OPOSICIÓN ENTRE LONGA /BREVE	CUANTITATIVO

O aspecto silábico primordial son os formantes que precisan e limitan o número de fonemas que conforman cada sílaba, no que é un trazo universal a oposición entre os fonemas marxinais e nucleares, con independencia do carácter específico que cada lingua establece para uns e outros (vocais, soantes, semivocais, semiconsoantes e consoantes).

A libre disposición das sílabas tónicas e a distinción pola cantidade son trazos fonolóxicos que só se dan en determinadas linguas. Por iso actúan como condición para que poida funcionar un sistema de tipo acentual ou cuantitativo. A ausencia destes trazos provoca un cambio de sistema, como podemos ver nos casos nos que se adapta unha forma métrica a unha lingua de características fonolóxicas diferentes, tanto por carecer do trazo inicial como por ter novos trazos dos que se carecía na lingua de orixe.

1.2.1.1 A VERSIFICACIÓN CUANTITATIVA:

Entendemos por Versificación Cuantitativa a que ten por base a cantidade silábica mediante combinacións de sílabas breves e longas nunha determinada disposición. A condición necesaria para este modelo métrico é a existencia dunha marcada oposición entre sílabas longas e breves.

Hai dous tipos de cantidade silábica con relevancia fonolóxica: 1ª a resultante da diferente duración como consecuencia dunha maior ou menor prominencia das sílabas, xeralmente debido á oposición entre núcleos silábicos longos e breves (modelo cronémico) no que se han de incluír os modelos métricos do árabe e do grégo clásico, que equiparan a cantidade **por posición** á cantidade **por natureza**. 2ª a que resulta da oposición entre sílabas con modulación e as que carecen dela (modelo tonémico na versificación chinesa).

Os casos mais coñecidos e sobre os que non se dubida do seu carácter cuantitativo son os do modelo cronémico. Neles hai unha oposición entre as sílabas mínimas, formadas por unha consoante e unha vocal dunha MORA, e as sílabas máis complexas e prominentes, con dúas MORAS no fonema vocálico e/ou consoante final. En certos sistemas dúas sílabas breves poden equivaler a unha longa. Así na tradición árabe o verso denominado *kamil* está constituído pola repetición dun PÉ --- ou --- (nos dous casos equivale a sete sílabas breves).

Ademais da métrica árabe e a do grego clásico cómpre citar como modelos cronémicos a métrica persa e a latina xunto coa que aparece nos Himnos Védicos (silábica e con combinación regular de breves e longas).

1.2.1.1.1 A VERSIFICACIÓN GREGA⁶:

Xunto coa versificación latina clásica constitúe o caso máis coñecido e estudiado dentro dos sistemas métricos cronémicos. Tamén hai que salientar a transcendencia das súas formas métricas pola intensa influencia exercida pola literatura e cultura gregas.

No grego antigo o ritmo da lingua marcábase mediante as alternancias de sílabas longas e breves. As sílabas longas constaban de dúas **moras** (χρόνος), simbolizadas mediante (—), tendo como **núcleo** unha vocal longa (no caso das vocais medias representábase polos grafemas η e ω) ou un ditongo. As sílabas breves constaban dunha **mora**, sendo simbolizadas mediante (˘) e representadas como ε e ο no caso de seren vocais medias). En determinados casos unha sílaba longa podía ser substituída por dúas breves [(—) = (˘˘)]. O ritmo establécese a partir da repetición das alternancias, sendo o pé a unidade menor de repetición, formada por un mínimo de dous tempos. Xa os ritmólogos antigos estableceran unha clasificación dos pés en base á proporción aritmética existente entre os seus compoñentes, da que salientamos os máis frecuentes:

PROPORCIÓN	DENOMINACIÓN	PÉS	MEDIDA
1/1	γένος ἰσόν	ESPONDEO ANAPESTO DACTILO	-- --- ---
1/2	γένος διπλάσιον	IAMBO TROQUEO XÓNICOS	˘— —˘ ---/
2/3	ἡμιόλιον	CRÉTICO BAQUEO	--˘ —˘

⁶ Para as cuestións de métrica grega vid. ALSINA (1991: 551-581).

No remate da antigüidade, a medida que desaparecía a oposición entre longa e breve, o ritmo pasou a ser marcado mediante o acento intensivo. Ademais hai autores que afirman que a métrica grega xa comportaba un acento tónico, para o que argumentan co fenómeno da síncopa⁷, sen que a existencia doutros datos concretos nolo permita verificar.

Xa nos vén da época clásica a polémica sobre carácter métrico ou rítmico. En efecto na obra conservada de Hefestión e Arístides hai dous puntos de vista contrapostos: O primeiro era un métrico, en tanto que Arístides mantiña doutrinas rítmicas, defendendo a existencia de tempos rítmicos (*ερρυθμοί*), arrítmicos (*αερρυθμοί*) e cuasirrítmicos (*ρυσυμμετρικοί*), e postulando unha duración inferior para as sílabas breves no dáctilo cíclico, de modo que $\text{---} \sim = \text{---}$.

No século XIX continuou esta polémica (Hermann vs. Boeckh, Westphal e Rossbach) manténdose na época actual na que a maioría dos metricólogos separan a estrutura do verso e a súa interpretación no canto (Koster⁸, Gentili⁹, Dale, Dain, etc.) fronte aos que sustentan teorías rítmicas (Kikauka, Kral, Kolar¹⁰). A nova métrica ten os seguintes postulados:

1º Tendencia a distinguir entre a estrutura métrica do verso e o *Vortrag*, a súa execución acompañada de música.

2º O elemento básico do ritmo non é o pé, utilizándo a este fin outras unidades superiores como o metro, tal e como o expresa Dain¹¹ cando afirma que *o que conta é a sucesión nunha orde dada dun certo número de sílabas longas e breves que constitúen un grupo familiar ao oído*.

⁷ Vid. SZEMERÉNY (1966).

⁸ Vid. KOSTER (1954).

⁹ Vid. GENTILI (1951).

¹⁰ Vid. KOLAR (1947).

¹¹ Vid. DAIN (1965:25).

3º Distinción duns elementos rítmicos elementais: Trátase de grupos de longas e breves combinadas en fórmulas que se clasifican en dipodias e tripodias como pode verse no cadro que segue:

DIPODIAS	MEDIDA	TRIPODIAS	MEDIDA
IÁMBICA	— —	IÁMBICA	— — —
TROCAICA	— — —	TROCAICA	— — —
CORIAMBO	— — —	DACTÍLICA	— — — —
XÓNICA A MAIORE	— — —	ANAPÉSTICA	— — — —
XÓNICA A MINORE	— — —	CRÉTICA	— — — —
BAQUEA	— —		
CRÉTICA	— —		
MOLOSA	— —		

Elemento intermedio entre dipodias e tripodia é o kôlon, membro que podemos atopar en forma pura (dupla dipodia etc.) ou ben alterada. O verso, especialmente o lírico ou cantado, está formado por dous kôla como mínimo.

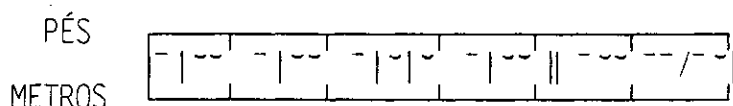
Os elementos rítmicos poden sufrir diversas modificacións por supresión ou adición de sílabas (sícopa, catalexe, acefalia, hipermetría) ou ben por inversión da orde dalgunhas sílabas (anacrase). A sílaba final é indiferente á cantidade (anceps), representándose graficamente como (X) no cómputo métrico, xa que a breve final tende a alongarse.

En canto á execución hai que distinguir o verso recitado do verso cantado, con importantes diferencias na súa estrutura e na súa función.

1.2.1.1.1.1 O VERSO RECITADO:

Caracterízase por ter unha estrutura fixa (independentemente das posibilidades de modificación) e cunhas pausas (cesuras, diéreses) que sempre aparecen no mesmo lugar ou lugares do verso. A súa execución é a base de recitado. Os tipos básicos de versos recitados son o **hexámetro dactílico**, o **pentámetro dactílico**, o **trímetro iámbico**, e o **tetrámetro iámbico cataléctico** que aparecen ligados a un determinado xénero literario (o hexámetro á poesía épica; o pentámetro á elegía e ao epigrama; o trímetro e o pentámetro á poesía iámbica e aos recitados da traxedia e da comedia).

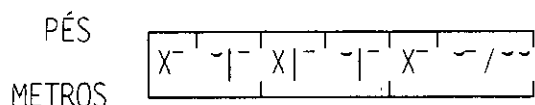
O hexámetro está formado por cinco dáctilos e un troqueo ou espondeo de acordo coa seguinte estrutura:



onde | indica unha cesura ou pausa no interior do pé, que se pode dar despois das sílabas longas do 2º pé (trihemímeris), do 3º (pentemímeris), e do 4º (heptemímeris) ou entre as sílabas breves do terceiro pé (cesura trocaica ou feminina). O grupo ˘˘ pode ser substituído por unha sílaba longa nos pés nos que non hai pausa entre estas. A diérese é unha pausa inmediatamente despois do cuarto pé (diérese bucólica), marcada como ||, confundíndose os pés 5º e 6º co métro adónico (˘˘˘˘ ou ˘˘˘˘).

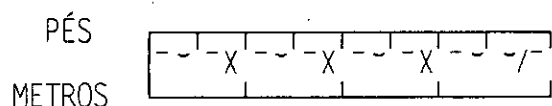
O pentámetro dactílico está formado por cinco dáctilos que se integran en dous hemistiquios, e pode ser substituído o grupo de dúas breves por unha longa nos pés do primeiro hemistiquio.

O trímetro iámbico, empregado nas partes recitadas da traxedia, do drama satírico e da comedia, ten diversas posibilidades de resolución. O seu esquema básico é:



con diversas posibilidades de substitución (espondeo, dáctilo, tríbraco, anapésto). Admite cesura en posición interior no 2º, no 3º ou no 4º pé. Non admite diérese.

O tetrámetro trocaico cataléctico recibe esta denominación por ter o último pé incompleto; verso pouco frecuente na traxedia; é parte esencial na comedia. A súa estrutura é:



En xeral admite as mesmas substitucións e normas que o trímetro iámbico.

1.2.1.1.1.2 O VERSO CANTADO:

Na versificación grega existe un tipo de execución intermedia entre o recitado e o canto (*παρὰ τὸν λόγον*) que se usa especialmente nos párodos da traxedia en ritmo anapéstico (~~~), alternando con formas catalécticas. O anapesto pode ser substituído polo iambo ou polo espondeo.

Hai tres clases de verso libre: 1ª os formados por elementos do mesmo tipo rítmico (dactílicos, iámbicos, trocaicos, anapésticos); 2ª os formados pola duplicación do seu elemento básico (tetrámetro xónico); 3ª os formados por elementos nos que se misturan os ritmos (versos mixtos como os denominados dáctilo-epítrito).

VERSOS DE RITMO IÁMBICO: o dímetro iámbico pode ter síncopas e substitucións por diversos equivalentes; o seu esquema básico é:



Tamén pode aparecer en forma hipercataléctica.

Outro verso deste ritmo é o trímetro iámbico que pode aparecer en forma normal, cataléctica ou hipercataléctica.

VERSOS TROCAICOS: dímetro e trímetro, máis frecuentes na forma pura, podendo aparecer en forma cataléctica, hipercataléctica ou con síncopa.

VERSOS DACTÍLICOS: O dáctilo lírico aparece na lírica coral en forma de dímetro e con sílaba anceps ao final pode confundirse co adónico. A súa estrutura básica é:



Tamén pode aparecer duplicado (tetrámetro dactílico), en forma pura ou con espondeo ou troqueo final, na pentapodia dactílica (en forma pura ou cataléctica) ou no hexámetro dactílico lírico.

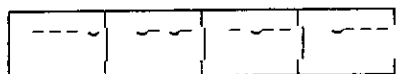
VERSOS ANAPÉSTICOS LÍRICOS: Teñen unha maior liberdade de resolución que os recitados. Na traxedia alternan con iambos e docmios.

VERSOS EOLO-CORIÁMBICOS: Os ritmos formados por esta dipodia son importantes na métrica grega tanto por empregárense en moitos contextos (nas súas formas pura ou anaclástica), como porque, na súa forma cunha base e no seu uso isosilábico (sen que as longas poidan resolverse en dúas breves), é a forma que aparece na lírica lesbica.

A forma máis común é o **dímetro coriámbico** que pode adoptar a forma pura ou a **anaclástica**, con alteración da orde das sílabas sen afectar ao seu número total. No primeiro caso hai este esquema:

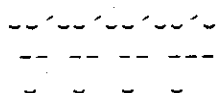


No segundo cada metro ou dipodia pode transformarse nas seguintes:



Do **dímetro coriámbico** deriva o **aristofanio** (dímetro cataléctico en forma **anaclástica** con sílaba breve no inicio do segundo metro) e **hendecasílabo sáfico**, formado por un aristofanio precedido por un metro trocaico. Tamén deriva deste ritmo o conxunto da **métrica eólica** que se caracteriza polo seu carácter isosilábico e porque ten unha base formada por sílabas **anceps** que non permite a substitución das longas por dúas breves. Os principais tipos son o **glicónico**, que está constituído por un coriambo precedido e seguido dunha base bisílaba; o **ibiceo**, no que a base inicial é un dáctilo; o **tesileo**, forma acéfala do glicónico; o **ferecracio**, forma cataléctica deste; o **hiponácteo**, forma hipercataclética que cando adopta a forma de dáctilo na base inicial recibe o nome de **decasílabo alcaico**.

OS VERSOS DENOMINADOS DÁCTILO-EPÍTRITOS: Con propiedade deben ser denominados como **ENOPLIO-EPÍTRITOS** xa que a súa base esencial non é un dáctilo, por non ser susceptible de substitución a inicial longa por dúas sílabas neste metro, e si nos **enoplios** que teñen a seguinte estrutura na súa base esencial:



Os epítritos son elementos de relación 3/4 que poden adoptar diversas formas (iámbicos, trocaicos etc.). Tanto enoplio como epítrito están ligados a unha determinada disposición acentual. Existen entre outros os seguintes tipos de kôlon con este ritmo:

- Hemíepes - ' ~ ~ ' ~ ~ ' / ~ ' (pode estar unido a outro kôlon).
- Hemíepes feminino - ' ~ ~ ' ~ ~ ' ~ ~ ' ~ ~ ' / ~ '.
- Enoplio - / ~ ' ~ ~ ' ~ ~ '.

OUTROS RITMOS: Os xónicos a maior (~ ~ ~ ~) e a menor (~ ~ ~), formando dímetros, trímetros ou tetrámetros, salientándose deles o **anacreónico** (dímetro xónico a menor en forma anaclástica). O **peónico** ou **crético** (~ ~ ~ ; ~ ~ ~ ~ ; ~ ~ ~ ~ ~) que tamén pode adoptar as formas de dímetro, trímetro ou tetrámetro. O **baqueo** (~ ~ ~) e o **palimbaqueo** (~ ~ ~ ~) que adoitan aparecer en forma de trímetros ou de tetrámetros.

Hai ademais outros ritmos como os **docmios**, de posible orixe ritual, e sobre o que non hai consenso entre os tratadistas no que está referido á súa estrutura e interpretación métrica.

1.2.1.1.1.3 SÍNTESE

Desta aproximación ás formas máis comúns da versificación do grego clásico podemos tirar, a modo de síntese as conclusións que seguen, sempre coas debidas restriccións que nos impón a limitada verificabilidade dos modos de execución e da correspondencia entre formas métricas e as descrições das mesmas que se nos legaron nos tratados da antigüidade ou foron interpretadas polos estudiosos da época moderna:

1ª) O sistema métrico era de tipo cuantitativo cronémico na forma predominante. Esta característica vén dada pola pertinencia fonolóxica do trazo da cantidade silábica no grego clásico sen que haxa de ser considerada como a única que conta a efectos métricos, senón como a identificadora do sistema. Este opera en combinación cos demais trazos fonolóxicos pertinentes e pode adoptar formas que tradicionalmente eran consideradas como características dos outros sistemas métricos. A este respecto véxase o isosilabismo na versificación eólica ou a acentuación fixa nos epítritos.

2ª) Existen dous modelos de execución: recitado e canto nos que se modifica a expresión métrica inicial, que substitúe a realización en base ás diferenzas cuantitativas do recitado pola realización rítmica en base a unha acentuación fixa na mélica, especialmente no ritmo anapéstico. As tendencias rítmicas e o isosilabismo crecente tenden ao desprazamento do modo cronémico na configuración do sistema métrico.

3ª) Son frecuentes as modificacións e as licencias nos elementos métricos e rítmicos, que se prodigan con certa liberdade, xunto coa neutralización do trazo fonolóxico da cantidade (anceps).

1.2.1.1.2 A VERSIFICACIÓN TONÉMICA:

Está baseada na alternancia de sílabas con modulación e outras non moduladas. Esta alternancia unida a unha disposición, orixina fórmulas métricas similares ás resultantes da oposición de sílabas longas e breves na métrica cronémica ou de tónicas e átonas na acentual. A inclusión dentro deste ou destoutro sistema depende da relevancia fonolóxica da modulación silábica, tal e como sucede nas linguas tonodistintivas como as bantús, as do grupo sino-birmano ou mesmo indoeuropeas (noruegués, sueco, lituano, serbo-croáta).

1.2.1.1.2.1 O CASO CHINES¹²:

A Versificación chinesa utiliza o verso silábico e rimado pero repousa nun estricto paralelismo gramatical e léxico. O ritmo procede da repetición de determinados sons, correspondéndose as ideas e as construcións entre versos e estrofas. En cada verso a idea está contida na súa totalidade, sen que se poida dar o *enjambement*; mesmo chega ao extremo de designar verso co mesmo vocábulo que frase. A base do sistema é o *tsué-kéou* ou grupo de catro versos. As regras prosódicas establecen unha relación cuantitativa que aparece en determinadas posicións, xeralmente nas sílabas pares, permanecendo libres as impares.

O trazo que opón a cantidade silábica nos distintos dialectos chineses non é a duración, senón a modulación. Así podemos distinguir entre sílabas con modulación *tsê* e sílabas non moduladas ou de ton enfeito *p'ing*. A relevancia fonolóxica dá orixe ao sistema de versificación cuantitativo tonémico no que corresponde o ton *tsê* á sílaba longa e o *p'ing* á sílaba breve do sistema cronémico.

¹² Para a versificación chinesa Víd. LI (1958).

1.2.1.1.2.2 OUTROS CASOS DE VERSIFICACION TONEMICA:

Jakobson cita a Greenberg a propósito da posible existencia dun segundo tipo de versificación tonemática nas adiviñas Efik¹³ que se caracterizan porque os dous oitosílabos que forman a pregunta e a resposta contan cunha mesma distribución de fonemas silábicos de tons altos e baixos en cada hemistiquio sen que este trazo teña unha orixe no sistema fonolóxico, a diferencia do caso chinés: antes ben corresponde á oposición de dous graos de prominencia do ton vocálico, polo que non se ha de considerar como unha oposición cuantitativa senón como un caso relacionado co verso acentual con isosilabismo, ao non haber diferencias relativas na longura dos vértices silábicos (condición fonolóxica necesaria para que haxa versificación cuantitativa tonémica) nin das sílabas enteiras (a da versificación cuantitativa cronémica).

1.2.1.1.3 EXPANSIÓN E ADAPTACIÓN HISTÓRICA:

A cantidade silábica é un trazo inestable desde o punto de vista da fonética histórica, tendendo a desaparecer ou a transformarse noutros aspectos diferenciais. Mesmo desde unha perspectiva diacrónica, como xa se sinalou a propósito da métrica grega, admite diferentes formas de execución.

Nas linguas que carecen do rango fonolóxico da oposición pola cantidade vocálica, ou é moi débil, este pasa a ser ocupado polo da oposición fonolóxica entre vocal tónica e vocal átona (sempre que exista libre distribución dos acentos) transformándose en acentual.

¹³ Vid. SIMMONS (1955).

1.2.1.2 A VERSIFICACIÓN ACENTUAL:

Entendemos por Versificación Acentual aquela que se basea na diferente prominencia relativa dos núcleos silábicos por medio da alternancia de sílabas tónicas e átonas nunha determinada posición. A condición necesaria é a libre disposición das prominencias dos núcleos silábicos (acento prosódico) ademais de que resulte pertinente desde o punto de vista fonolóxico¹⁴.

No verso acentual a medida establécese polo número de acentos e de grupos acentuais sen ter e conta o número de sílabas (absoluto no verso silábico, compensado no cuantitativo). Se a métrica cronémica podía estar ligada en determinados casos ou modos de execución coa métrica rítmica, esta pode estar asociada co isosilabismo sen perder o seu carácter, ou ben, como xa sinalou Prieto Alonso¹⁵, métrica acentual e métrica silábica son variedades dun sistema acentual primordial que, no caso da última, abandonou a disposición dos acentos fixos e conservou como única característica o isosilabismo (fenómeno tamén común noutros casos da métrica cuantitativa).

O exemplo típico de métrica acentual témolo na versificación xermánica ou escandinava e, en xeral en determinados xéneros que existen na práctica totalidade das linguas nas que hai ou pode haber palabras oxítonas, paroxítonas ou proparoxítonas e que, por tanto, admiten variedade na disposición dos acentos.

¹⁴ Son incontables os exemplos nas linguas que posúen este rasgo fonolóxico. Como mostra podemos ver estes dous casos paradigmáticos:

1º) cantara vs. cantará (oposición morfolóxica de TEMPO e ASPECTO).

2º) carne vs. carné (oposición léxica).

¹⁵ Vid. PRIETO ALONSO (1984:131-33).

A unidade mínima acentual é o PÉ, denominación na que coincide coa métrica cronémica e que está constituído polo grupo acentual e o lugar ocupado polo acento no grupo. O fundamento da medida reside no número de acentos con independencia do número de sílabas que, como se vén de indicar, pode variar ou non.

Para P. Giraud¹⁶, na súa forma arcaica este verso está con frecuencia unido á aliteración cando se pode fixar o lugar do acento mediante certas regras. Se ben na maioría dos sistemas acentuais opera o contraste entre sílabas con acento ou sen el, existen variedades nas que tan só contan os acentos sintácticos ou de frase (os acentos principais das palabras principais), e que como tales prominentes entran en oposición coas sílabas que carecen deles.

Existen certas regras en canto ao número de sílabas nos sistemas acentuais. Así, no verso acentual puro (*sprung rhythm* na terminoloxía de Hopkins) o número de sílabas do tempo débil (*slack*) é variable, pero o tempo forte (*ictus*) só téñ unha sílaba. As normas cambian nos diferentes sistemas de métrica rítmica, xunto coas posibilidades de desviación ou excepcións a estas, que, chegado o caso, poden pasar da proscripción á prescripción, en función do uso e da consolidación das mesmas.

A reiteración das unidades crea o ritmo que pode ser periódico, cando están repetidas ou, no caso contrario, aperiódico. En función da disposición das sílabas os ritmos poden ser de tipo descendente, cando a sílaba tónica precede á/s átona/s, ou ascendente se aparece despois destas, sendo na maioría das linguas romances o único ritmo posible¹⁷

¹⁶ Vid. GUIRAUD, Pierre (1973:10).

¹⁷ Vid. PRIETO ALONSO (1984:135).

Os PÉS máis comúns son o iámbo e o anapesto para os ritmos ascendentes, e o troqueo e o dáctilo para os descendentes coa mesma denominación dos pés cronémicos, correspondendo a sílaba tónica á longa e a átona á breve, como se pode ver no cadro que segue:

RITMO	PE	ESTRUCTURA
ASCENDENTE	IAMBO	(o ó)
	ANAPESTO	(o o ó)
DESCENDENTE	TROQUEO	(ó o)
	DÁCTILO	(ó o o)

o = sílaba átona.

ó = sílaba tónica.

Os pés intégranse en metros (formados por un ou dous pés), os metros en hemistiquios (formados por dous metros ou por tres no caso do superhemistiquio) que forman o verso (dous hemistiquios ou un superhemistiquio).

A escansión do verso ha de realizarse ata o último tempo marcado, normalmente a última sílaba tónica (que é aquela sobre a que repousa a rima nos versos rimados). O cómputo silábico ou acentual é pois inverso, contando para atrás a partir da sílaba citada.

Hai licencias na métrica acentual como a que se produce cando se despraza o acento do tempo marcado ao tempo non marcado (pé invertido), frecuente na poesía inglesa cando vai precedido por unha pausa métrica ou sintáctica, e en xeral na métrica xermánica e que foi obxecto de estudio por parte de Jespersen¹⁸.

Outra licencia común a varios sistemas acentuais é o fenómeno da anacruse polo que a sílaba átona inicial pode non ser computada, o mesmo que sucedía na métrica cronémica.

¹⁸ Vid Jespersen, O. (1933).

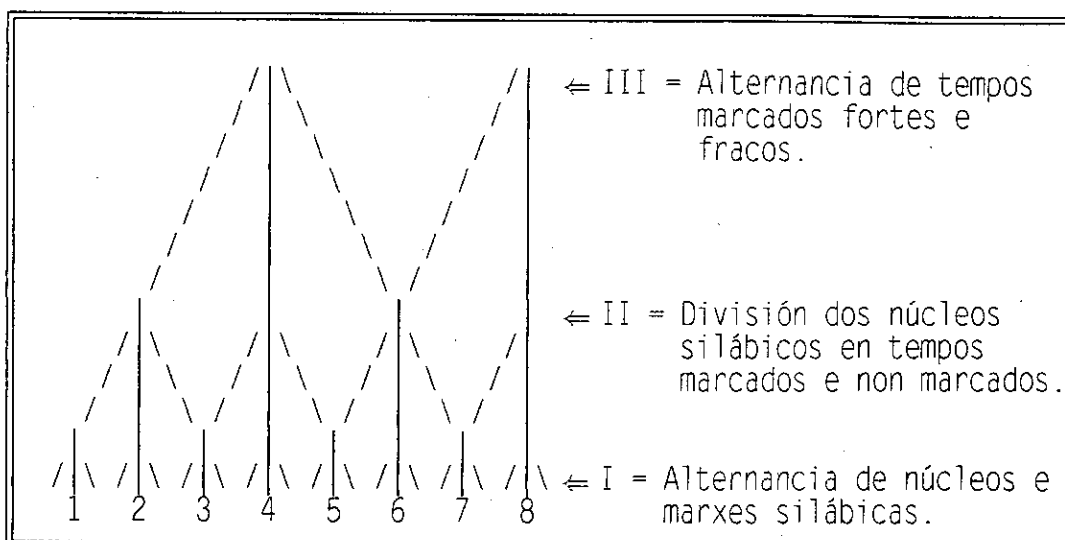
1.2.1.2.1 A VERSIFICACIÓN ACENTUAL RUSA:

No verso ruso o ritmo acentual aparece unido ao isosilabismo, sendo definido como silabotónico na terminoloxía autóctona. As súas fórmulas, en particular as do **verso binario**, foron obxecto de exame exhaustivo¹⁹, o que posibilita a súa descrición e interpretación en termos de probabilidades encadeadas.

Entre as características do verso silabotónico ruso, ademais da fronteira de palabras obrigatoria entre os versos, salientaremos as seguintes constantes: a) o número de sílabas do verso, desde o seu inicio ata o último tempo marcado é estable; b) este último tempo marcado sempre leva un acento de palabra; c) unha sílaba acentuada non pode coincidir co tempo non marcado se unha sílaba átona ocupa un tempo marcado da mesma unidade verbal (un acento de palabra só pode coincidir co tempo non marcado nas palabras monosílabas).

Ademais destas características obrigatorias, coas que se opón a outros sistemas acentuais (p. e. os xermánicos), existen outros trazos con elevada probabilidade de apareceren aínda que non sexan constantes. Así as sílabas impares tenden a apareceren inacentuadas (agás no caso dos monosílabos), en tanto que as sílabas pares, nas que van os tempos marcados, adoitan a seren tónicas. Este aspecto é perceptible de forma nítida cando se realiza a escansión do verso a partir do último tempo marcado. A sílaba con maior probabilidade de ser átona é a que precede ao último tempo marcado (necesariamente tónica). Deste xeito a distribución dos acentos de palabra entre os tempos marcados e non marcados crea tres niveis de alternancia que podemos ver no gráfico que segue:

¹⁹ Vid. TARANOVSKY (1955).



No esquema os vértices superiores representan as prominencias en cada un dos tres niveis: I os núcleos das oito sílabas; II só os das sílabas pares; III os núcleos pares das pares (4º e último). Cada nivel ten a súa correspondencia nas unidades métricas: sílabas no nivel I; pés no nivel II; metros (e hemistiquios, se é o caso) no III. Completaría o exposto no esquema un nivel final que se correspondería co verso, tendo a única prominencia no núcleo da última sílaba tónica.

O esquema rítmico que se vén de analizar corresponde a un tipo de verso frecuente: o impropriamente denominado tetrametro iámbico na literatura rusa do XIX e do XX, e que se ha de denominar bímetro iámbico²⁰ e que podemos observar nestes catro versos pertencentes ao poema Земля²¹ aos que se aplica a análise do ritmo:

И улица за пони́брата
 1 2 3 4 5 6 7 8
 С о́конни́цей подслепова́той,
 1 2 3 4 5 6 7 8
 И бе́лой но́чи и за́кату
 1 2 3 4 5 6 7 8
 Не разми́нут'ся у ре́ки
 1 2 3 4 5 6 7 8

²⁰ So cabe falar de tetrametro se editamos estes versos como un distico. Neste caso habería 4 niveis de alternancias antes do último nivel: I sílabas, II pés, III metros, IV hemistiquios.

²¹ Cfr. PASTERNAK (1945).

Nos catro versos hai dúas sílabas acentuadas en tempo marcado (agás o terceiro que ten tres), pero só coinciden no último tempo marcado (o que corresponde á sílaba 8), en tanto que o precedente aparece en todos eles en sílaba non acentuada (a 6). Nos dous primeiros versos hai dous tempos marcados sucesivos en sílaba que non leva acento (4 e 6), estando en sílaba acentuada os tempos marcados prominentes do 2º nivel no dous últimos versos (4, ademais da 8). Nos tres primeiros versos o primeiro tempo marcado está en sílaba tónica (o da 2). As causas destas *licencias* nun sistema como o ruso aparentemente ríxido, se o comparamos por exemplo co verso inglés, poderían ser similares ás expostas por Jespersen (vid. NOTA Nº18). A fórmula rítmica común sería:

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})][(o \acute{o})(o \acute{o})]\}$$

No que "ó" indicaría tempo marcado, con independencia de que leve acento a sílaba en cuestión; () son os límites de cada pé, [] os de cada métro e {} os do verso.

1.2.1.2.2 EXPANSIÓN E ADAPTACIÓN HISTÓRICA:

A libre disposición dos acentos goza de maior estabilidade da que tiña a cantidade silábica, sen embargo pode desaparecer a nivel diacrónico (p. ex. o caso do francés), ou, no caso máis frecuente, deixa de ser relevante, xa que só é necesario un acento por cada verso ou hemistiquio, e os restantes pasan a ser superfluos. Neste caso intensifícase a tendencia a manter un número constante de sílabas, dando orixe á versificación silábica.

1.2.1.3 A VERSIFICACIÓN SILÁBICA:

Entendemos por versificación silábica a que está baseada no número absoluto de núcleos silábicos sen ter en conta o seu valor. A diferencia dos sistemas que ata agora analisamos, este non precisa de ningunha condición fonética en particular.

A versificación silábica é o único sistema posible no caso das linguas que carecen de oposición fonolóxica pola cantidade vocálica ou pola modulación do ton e que tenden á unha distribución acentual en posición sempre fixa.

O número de sílabas é un carácter pouco sensible e insuficiente *per se* para servir de fundamento á percepción da medida²², por este motivo tende a aparecer asociado con outros trazos como a RIMA que marca os límites da medida silábica, e a PAUSA e a CESURA²³, sendo esta última case sempre necesaria no interior dos versos silábicos de ARTE MAIOR.

A rima consiste na identidade fónica que se dá nas terminacións dos versos a partir da última vocal acentuada, afectando á todos os fonemas (rima consoante) ou unicamente aos fonemas vocálicos (rima asoante).

²² Vid. GUIRAUD (1973: 21-23).

²³ Cfr. NAVARRO TOMÁS (1991: 39-40): 7. PAUSA Y CESURA. -La pausa propiamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda o esdrújula. La pausa delimita versos y hemistiquios y nivela periodos interiores y de enlace. Puede consistir en una efectiva interrupción más o menos larga según señale terminación de hemistiquio, verso, semiestrofa o estrofa, o bien puede reducirse a una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades. Su presencia es en todo caso esencial como elemento determinativo de la extensión y unidad del verso.

La cesura que algunos versos requieren o admiten en alguna parte de su periodo rítmico fue claramente definida por Bello como breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. Otra diferencia consiste en que la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas. Con frecuencia suele incurriarse en confusión atribuyendo a una y otra palabra el mismo sentido. La cesura supone en general un descanso más corto que el que generalmente corresponde a la pausa, pero en todo caso no es la duración lo que distingue a ambos conceptos, sino el valor que cada uno representa desde el punto de vista métrico.

Para Giraud²⁴ só se ha de considerar á consoante como a verdadeira rima. Nos sistemas silábicos rima e pausa funcionan como elementos necesarios para marcar os límites do verso.

O verso silábico ten unha maior dependencia da sintaxe da que ten o verso acentual ou cuantitativo, especialmente nas linguas nas que non hai outra alternativa como o francés, que ao contrario da versificación xermánica ou das linguas iberorromances, non admite o *enjambement* na súa preceptiva clásica. O verso silábico máis frecuente é o de sete sílabas na escansión franco-portuguesa (oitosílabo no cómputo hispano-italiano) que pode ter unha orixe acentual (4 iambos / 2 anapestos incompletos ou un anapesto + dous iambos). Na métrica francesa é frecuente o de oito sílabas sen cesura.

Nos versos de arte maior do francés antigo²⁵ hai necesariamente un segundo acento fixo (ademais do da última sílaba) na 4ª ou na 6ª nos de 10, e na 6ª seguida de cesura nos de 12, sen que se contase na escansión a sílaba átona anterior á cesura (podemos ver neste caso unha transición entre a métrica acentual e a silábica).

O isosilabismo non sempre é absoluto e, o mesmo que sucedía nos casos citados dos sistemas cronémico e acentual tamén existe excepcións que regularizadas como *licencias* permiten en xeral un número de sílabas equivalente. Tal é o caso da sinalefa, da sinérese ou da diérese que respectivamente reducen (as dúas primeiras) e incrementa (a última) o número de sílabas na escansión.

²⁴ Cfr. GUIRAUD (1973: 31): La rime repose sur l'identité des voyelles accentuées; et la première distinction est celle qui oppose la rime et l'assonance. L'assonance est une «rime incomplète», dans laquelle les éléments situés après la voyelle accentuée homophone sont libres, alors que la rime porte l'homophonie sur tous les éléments post-toniques, c'est-à-dire les sons qui suivent la voyelle accentuée.

²⁵ Vid. GRAMMONT (1974: 5-6).

1.2.1.4 CONCLUSIONES:

Despois de presentar esta aproximación aos diferentes sistemas de versificación coas características máis salientables dos mesmos, podemos concluír a maneira de síntese:

1ª) As características fonolóxicas de cada lingua condicionan a expresión poética no aspecto do sistema de versificación que necesariamente sofre as mesmas transformacións que afectan á lingua se perde ou adquire un determinado trazo fonolóxico.

2ª) A perda ou a progresiva irrelevancia do trazo fonolóxico determinante implica un cambio de sistema (casos do grego e do francés que pasan respectivamente da métrica cronémica á acentual e desta á silábica) ou unha vacilación no mesmo (nas linguas iberorromances²⁶ e no italiano).

3ª) Os fenómenos citados nas anteriores conclusións implican uns sistemas máis dinámicos e menos ríxidos do que as *preceptivas* pretenden establecer. Así é frecuente a coexistencia dos trazos que caracterizan a un sistema de versificación con outros trazos que, sendo secundarios nese sistema, definen a outro.

4ª) A execución recitada ou cantada condiciona a forma do verso intensificándose o carácter rítmico nas formas *méticas*.

5ª) O mantemento do ritmo e da medida dá orixe a determinadas licencias nos tres sistemas de versificación.

²⁶ Ademais dos aspectos citados en relación coa coexistencia do isosilabismo e os acentos fixos, ha de salientarse a polémica sobre o carácter acentual do verso español iniciada con Nebrija que chega ao século XIX con Andrés Bello. Cfr. NAVARRO TOMAS, T. (1991: 25-26): «La Ortología y métrica, 1835, de don Andrés Bello, de extraordinaria influencia en Hispanoamérica y España, asentó de manera definitiva el concepto de verso acentual; pero aparte de la sustitución de la cantidad por la intensidad, continuó manteniendo en el fondo los mismos moldes del verso clásico. Los *pies* de sílabas largas y breves pasaron a ser *cláusulas* de sílabas fuertes y débiles, con análoga función y con los mismos nombres de troqueos, yambos, dáctilos, anapestos y anfibracos.»

1.3 A MÉTRICA DAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS:

Se a lírica provenzal tiña a métrica perfectamente codificada xa desde o século XIII²⁷, a lírica medieval galego-portuguesa só ten un texto incompleto e deturpado, a *Poética do Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (antigo *Colocci-Brancuti*), Títulos IV, V e VI²⁸:

O título IV consta de seis capítulos. No deles primeiro trata dos talhos das cantigas, da disposición en estrofas (cobras), do número de versos (palavras) e do cómputo e da rima, sendo preceptivo que os versos fosen iguais e rimados (do que deducimos que está referido ás *Cantigas de Mestria*. No segundo presenta a excepción á norma da rima (a palabra perduda) que se corresponde co artificio provenzal das *rimas dissolutas*. No terceiro aparecen os procedementos de ligazón sintáctica interestrófica (ateuda e atafinda), artificios que case non existen na poesía provenzal ou na francesa²⁹.

No capítulo 4º explícase en qué consiste a fiinda, citada nos procedementos do capítulo anterior, e nos capítulos 5º e 6º respectivamente, o dobre e o mordobre, artificios de ligazón interestrófica que son definidos en forma pouco clara, o que, en relación co seu significado, dá lugar a diversas interpretacións por non haber un consenso entre os estudiosos³⁰. Para Lapa e Spina³¹ o dobre corresponde á *rima equivoca* e o mordobre a *rima derivativa* dos provenzais.

²⁷ Do século XIII son o *Donat provençal* e *Las rasós de trobar* de Raimon Vidal e de fins do século seguinte *Las leys d'amors*.

²⁸ Vid. d'HEUR (1975:242-371).

²⁹ Xa se indicou no apartado 1.2.1.3 a causa da non admisión do *enjambement* e por extensión dos casos interestróficos na versificación francesa debido ao seu carácter silábico e á maior dependencia que este tipo de verso ten da sintaxe. Esta clase de artificios asocia o verso galego-portugués medieval a sistemas métricos rítmicos ou cuantitativos.

³⁰ Vid PENA (1985:431-442).

³¹ Vid LAPA (1981:224-225) e SPINA (1972:396 e 422-3).

O capítulo 2º do título V trata das rimas **longas** (agudas) ou **breves** (graves) e de como se han de alternar no caso de que se misturen. Finalmente no título VI figuran os erros que se han de evitar: o **caçefeton** ou **cacófaton** (capítulo 2º) e o hiato no 3º.

A escasa información que se nos transmite na *Poética* non nos permite sistematizar unha **poética medieval galego-portuguesa**. Os traballos dos estudiosos tratan de aproximarse ao que podería ser, sempre salvando as distancias no tempo, os modos de execución e os problemas de edición e transmisión que aparecen na análise de textos medievais.

Lapa³² constata a ausencia dun estudio de síntese da métrica galego-portuguesa que xa lamentaba D^a Carolina³³, e asocia a sistematización ao problema das orixes da lírica. Así cita a testemuña máis antiga das orixes da versificación peninsular na obra impresa en Burgos no 1505 *Arte de poesia castellana* na que Juan del Encina intúe unha orixe das formas métricas nos himnos litúrxicos³⁴ nos que se une a consonancia rítmica ao isosilabismo na execución cantada (*letra e canto*), tomando a rima como principio que distingue a métrica latino-cristiá da clásica.

Tras aludir á polémica mantida por Teófilo Braga con Amador de los Ríos (orixe medio-latina vs. orixe latino-vulgar) e ás afirmacións doutros estudiosos (Stengel, Meyer), Lapa tercia en favor da orixe medio-latina da versificación dos trovadores románicos e alemáns.

³² Vid. LAPA (1982:63-96).

³³ Vid. VASCONZELOS C. Michaëlis (1897: §§ 78 e 108).

³⁴ Cfr. Cap I en MENÉNDEZ Y PELAYO (1974:345-6):
«Mas los santos e prudentes varones que compusieron los ynos en nuestra cristiana religion escogieron por bueno lo que acerca de los poetas era tenido por malo, que gran parte de los ynos van compuestos por consonantes e encerrados de baxo de cierto número de sílabas; e no sin causa estos sabios e dotísimos varones en este exercicio se ocuparon; porque, bien mirado, estando el sentido repartido entre la letra e el canto, muy mejor puede sentir e acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera; porque no ay cosa que mas a la memoria nos tenga lo passado que la semejança dello. De aquí creo aver venido nuestra manera de trovar».

Argumenta estas afirmacións constatando a imitación por parte dos primeiros trobadores provenzais, en materia de ritmos, da poesía medio-latina do século XI: o oitosílabo ambrosiano e o tetrametro trocaico que debían coñecer perfectamente. Así o verso que predomina nas cancións de Cercamon é o oitosílabo agudo ou masculino e mesmo considera a posibilidade de desdobrar o setenario nas composicións de Guilhem IX de Aquitania³⁵.

Tamén atribúe orixe medio-latina a outros metros, como o decasílabo posto en boga xunto co alexandrino, cando menos a partir das *sequentia* de San Marcial de Limoges (século IX). Ademais ha de salientarse o papel xogado na transmisión destas formas rítmicas polo gran inventor de metros da primeira metade do século XII, Abelardo, quen tería notoria influencia na poesía trobadoresca.

Na descrición das formas métricas orixinarias da versificación medio-latina, presenta o caso do *redondilho* ao que xa se lle sinala unha orixe no verso trocaico dos himnos da Igrexa a finais do século XVI³⁶.

³⁵ O setenario pode desdobrarse principalmente nas cancións I, II e III deste autor cando se descompón o verso de 11 e 14/15 sílabas en 8/7 + 4/3 e 8/7 + 7 respectivamente. Para comprobar o sinalado por Rodrigues Lapa Cfr. GUILLERMO DE AQUITANIA (1983:12) coa división e medida que propón:

I	Companho, tant ai agutz II d'avols conres 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 qu'ieu non puesc mudar no n chan II e que no n pes 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 empero no vueill c'om sapcha II mon afar de maintas res. 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
II	E dirai vos m'entendensa, II de que es 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 no m'azauta cons gardatz II ni gorcs ses peis 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 ni gabars de malvatz homes II c'om de loir faitz non agues. 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
III	Senher Dieus, quez es del mon II capdels e reis. 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 qui anc premier gardet con. II com non esteis? 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 C'anc no fo mestiers ni garda II c'a sidons estes sondeis. 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
IV	Pero dirai vos de con. II cals es sa leis. 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 com sei hom que mal n'a fait II e peitz n'a pres: 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 si c[om] outra res en merma. II qui n pana, e cons en creis. 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

³⁶ Argote de Molina no seu pequeno *Discurso* sobre a poesía castellana que figura no remate da edición sevillana do *Conde Lucanor* (1575), compara o *redondillo* co verso trocaico dos himnos da igrexa, acentuando a súa antigüidade e declarando que era propio e natural de España.

Pasa logo a criticar a T. Braga coa insinuación de prexuízos ideolóxicos (como é frecuente nas valoracións de Lapa sobre aspectos da obra do estudioso de Ponta Delgada), xa que este, recoñecendo a influencia dos cantos litúrxicos, afirma que foran os cantos populares nas igrexas, máis tarde prohibidos polos concilios os que lle imprimiran esa forma harmoniosa á poesía himnolóxica.

En relación con esta crítica entendemos que o exposto por Braga non é en absoluto contradictorio coa tese dunha orixe litúrxica ou medio-latina, sendo en realidade complementario, se é que partimos do principio da interacción e da consecuente posibilidade de que se dese un efecto **Feed-back** entre o canto popular, os himnos litúrxicos e a poesía erudita medio-latina, como evidentemente sucedeu no caso de boa parte da obra dos Goliardos. Asemade T. Braga sinala a tendencia nas linguas modernas a formárense espontaneamente versos de 7/8 sílabas, o que constitúe un factor máis na explicación da xénese do verso.

Seguindo co temática da orixe do «redondillo», Lapa sitúa o seu tipo no **setenario rítmico**, o metro máis cultivado na Idade Media, especialmente utilizado polos poetas mozárabes, e nos hemistiquios do **tetrámetro trocaico** que, tal vez por rimaren entre si³⁷, acabaron desdobrando o dístico en catro versos. Polo que se vén de expoñer, R. Lapa recomenda o mantemento dos versos longos nas edicións da poesía trobadoresca, tal e como fixo D^a Carolina, a diferenza das edicións de Nunes en verso curto e sen rima.

³⁷ Este tipo de rima é frecuentísima na poesía medio-latina, na que recibe o nome de versos *caudati ventrini*.

Prosegue co tema das *quadras populares* e a frecuente alternancia nelas dos ritmos trocaico (vv. 1º e 3º) e iámbico (2º e 4º), para finalmente citar exemplos deste verso nos Cancioneiros³⁸.

Retomando o aspecto da rima interna entre hemistiquios que para el é un caso de acentuación medio-latina, especialmente de versificación litúrxica, cita diversas composicións³⁹ con esta combinación de rima, a máis frecuente na poesía litúrxica do século XII, explicando a división en dous por intromisión da rima leonina o que motiva a persistencia do acento métrico na 3ª ou na 4ª sílaba. Os versos con rima interna datan cando menos do século IX, nun proceso rítmico iniciado ao parecer polos poetas cristiáns irlandeses.

O outro verso rítmico que analiza Lapa é o da *muiñeira*, caracterizado por ter un número variable de sílabas (de 9 a 11) e unha cadencia anapéstica ou dactílica. Este ritmo que xa aparecía nos himnos mozárabes está presente na lírica dos Cancioneiros nos versos de *arte maior* de 10 e 11 sílabas. Aparece principalmente en *Cantigas de amigo*⁴⁰ sendo os autores que o empregan cunha maior frecuencia Joam d'Avoim e Joam Soares Coelho. O seu tipo máis perfecto pode verse na composición de Airas Corpancho (B.662; V.263-64).

³⁸ Cita os casos de Osoir'Anes (B.14), Diego Moniz (B.8), Fernan F. Cogominho (B.308), João Servando (V.664), Roi Paes de Ribela (B.292), a *Tençon* dos irmáns Taveiros (B.114), Garcia Mendes d'Eixo (B.346-7), Martim Soares (B.148) e outros que poderían ser editados como tal.

³⁹ Nas composicións satíricas de Estevan da Guarda (V.921) Fernan S. de Quinhones (B.428) e Afonso X (V.74) e na canción de «Leonoreta» de Joam de Lobeira (B.230 e 232 bis ou 244 e 246 bis). Estas dúas últimas imitan perfectamente a estrofa latina Cfr. LAPA (1982:82): «Mais uma vez a nossa poesia lírica revela, nesta particularidade de versificação, a sua maior fidelidade às origens. Com efeito, entre nós, a imitação da estrofe litúrgica é perfeitíssima. As duas cantigas de João de Lobeira e de Afonso X, dir-se-iam uma tradução integral da combinação métrica latina, para o que a língua se prestava admiravelmente, contrariamente ao provençal e francês, que evitavam as terminações trocaicas».

⁴⁰ Lapa cita entre as composicións nas que aparece este ritmo as cantigas paralelísticas de Estevam Coelho (B.720; V.321), Fernand' Esquilo (B.1298; V.902), Joam V. de Talaveira (B.1549) e Joam Zorro (B.1158; V.760); e as cantigas non paralelísticas de Afonso Eanes do Coton (B.825) e Fernan R. de Calheiros (B.626; V.227). Tamén cita a sátira de Pero G. d'Ambroa na que ataca a Balteira (B.1574).

Conclúe Lapa a súa aproximación ás formas métricas aludindo á mistura de versos agudos e graves nunha mesma composición e na mesma estrofa, cando se procede á escansión dos mesmo ata a última sílaba. Este fenómeno aparece principalmente en versos oitosílabos.

Trata de explicalo como unha pervivencia do cómputo medio-latino que non tería en conta o límite da sílaba final acentuada (como sucede nos sistemas cronémicos), rexeitando a explicación que lle pretende dar Adolfo Mussafia⁴¹.

En síntese, o traballo de R. Lapa, sen ser unha sistematización da métrica dos Cancioneiros, cousa que tampouco pretendía o autor⁴², trata de dar resposta aos problemas métricos máis comúns na Lírica Medieval Galego-portuguesa. Para acadar isto busca case sempre unha explicación nas orixes, insistindo de forma case excluínte na tese da orixe litúrxica para determinados fenómenos métricos. Considera a versificación como silábica e acentual, establecendo unha xénese rítmica para os versos que logo serían os máis comúns (de 7/8 e de 10/11 sílabas). Cando fala da versificación medio-latina utiliza a mesma nomenclatura que para a versificación cronémica, procedendo ao cómputo das sílabas postónicas en final de verso e á conseguinte descrición de pés, metros e versos idéntica á da métrica clásica.

⁴¹ Vid. MUSSAFIA (1896).

⁴² Cfr. LAPA (1982:63):
«Não é aqui, que caberia um estudo desse gênero, dado o caso que nos sentíssemos capazes de levá-lo a cabo».

1.3.1 O REPERTORIO MÉTRICO DE TAVANI⁴³:

Como indica o seu nome *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, non é un tratado teórico sobre métrica senón un completo inventario, unha especie de "base de datos" na terminoloxía das novas tecnoloxías, no que efectúa a descrición e catalogación dos dos tipos métricos e artificios confrontando a práctica totalidade das manifestacións dos Cancioneiros (non inclúe as *Cantigas de Sta. Maria* de Afonso X agás dúas laudas conformas métricas comúns a textos profanos). O resultado é un valioso instrumento auxiliar para o estudioso, coas mesmas funcións que teñan outros repertorios anteriores⁴⁴

O *Repertorio* está precedido dunha *Introduzione* na que explica o proceso seguido na delimitación dos poemas e na selección das edicións, pasando logo á estrutura do repertorio coa súa disposición das fórmulas estróficas e métricas e os tipos. Segue establecendo as correspondencias paralelísticas en sete clases (A a G) cos seus grupos. Conclúe esta *Introduzione* co índice das abreviaturas e a bibliografía citada na obra.

Continúa co *Repertorio metrico* no que procede a clasificar as 1685 composicións que conforman o corpus en 260 tipos métricos. Neste a disposición adoptada é a presentación en tres columnas: na 1ª vai a fórmula estrófica e métrica precedida do N° do tipo métrico; na 2ª a identificación individualizada da composición co N° de poema (dentro do tipo), as siglas do autor co N° do índice de autores, a estrofa (se é que pertencen a diferentes tipos métricos), o xénero (amor, amigo, escarnio etc.), o número de estrofas, o tipo de rima (singulares, unissonans, alternas etc.) e o número de versos (se hai refrán indícase precedido

⁴³ Vid. TAVANI (1967).

⁴⁴ Por exemplo para a Lirica Trobadoresca Occitana Vid. FRANK (1953).

do signo +), a fiinda (no caso de habela) e o tipo métrico co que se ha de confrontar, ben en caso de dúbida, ou cando as estrofas corresponden a tipos diferentes; na 3ª figuran as rimas e os artificios que resultan delas (palabra-rima, rimas derivadas), os procedementos de ligazón interestrófica, e clase e grupo de correspondencias paralelísticas.

Seguen os dous apéndices: *Appendice I Discordi*, repertorio de 5 descordos, e *Appendice II Fragmenti non classificati*, 13 fragmentos con extensión inferior a unha estrofa. Finalmente veñen os índices: *Indici delle formule sillabiche e dei legamenti strofici* no que se clasifica ás estrofas en monométricas e polimétricas, seguidas dos procedementos de rimas, ligazón entre estrofas e correspondencias paralelísticas; *Indice dei primi versi* que se ordenan alfabeticamente, seguidos polo N° do índice de poetas; *Indice dei poeti e dei testi anonimi*, nel aparecen por orde alfabética 156 autores cos primeiros versos dos poemas e 64 textos anónimos, precedidos do N° do repertorio métrico e seguidos da referencia dos apógrafos e das edicións dos poemas, dando fin a este monumental traballo.

O carácter de repertorio limita a actitude de Tavani á simple presentación e clasificación dos fenómenos métricos sen entrar na análise e menos na xénese destes. Segue preferentemente o texto dos manuscritos e edicións diplomáticas con escasa ou nula intervención e, en caso de dúbida, presenta as distintas opcións para así poder confrontalas.

O autor só ten en conta o número de sílabas, sen importárenlle a súa disposición acentual e o ritmo. Tampouco se contempla a máis que probable execución cantada, considerando a métrica das cantigas como se fose exclusivamente silábica e a execución destas recitada.

1.3.2 OUTROS ESTUDIOS SOBRE A MÉTRICA DAS CANTIGAS:

Dentro do limitado panorama de que se dispón, e a falta dun estudio de conxunto, ademais dos que xa foron citados nos apartados anteriores, é necesario aludir aos estudos de T. Braga⁴⁵, ao que Lapa non lle concedía valor científico debido aos seus prexuízos ideolóxicos (Vid. 1.3), Nunes, no volume I das *Cantigas d'amigo*⁴⁶, Diez⁴⁷ e Henry Lang⁴⁸; a aplicación dos de Henríquez Ureña⁴⁹ e S. Spina⁵⁰.

Noutros traballos só se recollen aspectos parciais da métrica ou están referidos a un poeta en concreto. Tal é o caso do estudio de F. Hanssen⁵¹ sobre o verso de arte maior, ao que se lle engaden outros traballos sobre ese mesmo tema de Tavani⁵² e Azevedo Filho⁵³. Dentro das escasas monografías sobre problemas concretos na medida dos versos da lírica medieval hai que citar as que realizou o erudito brasileiro Celso Cunha⁵⁴ sobre o hiato e a sinalefa, que foron obxecto de crítica

⁴⁵ Vid. BRAGA (1886).

⁴⁶ Vid. NUNES (1928:405-440).

⁴⁷ Vid. DIEZ (1863:36-72).

⁴⁸ Vid. LANG (1894:CVII-CXLII).

⁴⁹ Vid. HENRÍQUEZ UREÑA (1938).

⁵⁰ Vid. SPINA (1971).

⁵¹ Vid. HANSSEN (1900).

⁵² Vid. TAVANI (1965:15-33).

⁵³ Vid. AZEVEDO (1968:289-321).

⁵⁴ Vid. CUNHA (1950) e (1961). R. Lapa polemiza con Cunha para logo chegar a unha síntese entre as teorías deste e as de Nobiling. Cfr. LAPA (1981:230): «...parece concluir-se, se não definitivamente, ao menos provisoriamente, o seguinte regime: a) Os pronomes pessoais átonos *mi, ti, si, xi, hi, me, te, se, xe, the* forman quase sempre sílaba com a vogal da palavra seguinte; b) As conjunções *ca, se, a* conjunção e o pronome relativo *que* não sofriam por via de regra elisão; c) A copulativa e não fazia geralmente sinalefa com a vogal seguinte; d) A preposição *de* sofre geralmente elisão antes de infinitivo distanciado: *d'eu viver, d'en vós cuidar*. Todavia, antes do pronome pessoal átono *o, a, os, as*, conserva o elemento vocálico, certamente para evitar confusões: *de a veer, de o dir*. Ainda hoje se verifica o mesmo fenómeno. Isto era a teoria; na prática porém os trovadores não raro infringiam os preceitos, como tivemos ocasião de demonstrar. O progressivo obscurecimento das vogais desses morfemas, processado na linguagem viva corrente, devia levar os trovadores a constantes violações de teoria. Repetimos o que dissemos: *Os nossos poetas mais antigos não se guiavam por preceitos de rigor absoluto em questões de prosódia, entendendo, e muito bem, que para além das normas estabelecidas, a língua abundante em recursos expressivos deixava ainda razoável liberdade ao artista criador*».

por parte de Lapa e Tavani, e o traballo do mesmo autor sobre o e paragóxico⁵⁵. Na maioría das edicións críticas figura algún estudio sobre a métrica do autor editado.

1.3.3 TIPOS METRICOS E ORIXE DA LIRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA:

Como xa se indicou, Lapa asociaba a sistematización da métrica das cantigas medievais coa cuestión das orixes da lírica, tema que ocupou un lugar importante no seu labor investigador. Este problema estaba relacionado, desde o punto de vista deste estudioso, coas diversas tendencias e modas que se suceden no devir da Cultura e da Ciencia lingüística⁵⁶ e que, por tanto, recibiu enfoques unilaterais e parciais, unidos a un horizonte limitado nas súas concepcións que trata de reducir un fenómeno complexo a liñas simples. Prescindindo doutras hipóteses menores, podemos agrupar en tres ou catro *Teses* as diversas teorías e as implicacións dos tipos métricos que se dan nelas.

⁵⁵ Vid. CUNHA (1983:38-46). Nesta mesma publicación figuran outros traballos referidos a épocas posteriores da literatura, nos que aparecen cuestións métricas aplicables á poética medieval.

⁵⁶ Cfr. LAPA (1981:31): «O Romanismo europeu tem-se empenhado particularmente nos últimos tempos em descobrir a origem desse poderoso movimento de cultura que é o lirismo cortês do século XII. As soluções propostas têm variado consoante o espírito do tempo em que são apresentadas, e padecem todas de certa unilateralidade. Assim, na época do Romanismo predomina a explicação arabista das origens da cultura dos trovadores: era a fascinação do Oriente que se impunha nos trabalhos da imaginação e se trasladava ainda para os trabalhos da inteligência crítica. Na segunda metade do século XIX, com o extraordinário incremento dos estudos da filologia românica, que puseram em evidência a origem popular das línguas neolatinas, vinga a tese folclórica da origem popular do lirismo dos trovadores. Enfim, no primeiro quartel do século XX, quando a literatura latina medieval foi estudada sistematicamente e com rigor científico, aparece nova interpretação: a poesia dos trovadores continuaria em latim vulgar a tradição da erótica médio-latina, quer no seu aspecto clerical mais elevado, quer na feição mais popular, propriamente goliardesca (tese médio-latínica); ou então, teria saído simplesmente da poesia latino-eclesiástica, que oferecia a vantagem de, a par dum texto mais ou menos compreensível, proporcionar a melodia, de mais fácil memorização (tese litúrgica)».

1.3.3.1 TESE ARABIGO-ANDALUZA.

É a tese máis antiga, pois xa fora formulada no século XVI por Barbieri. Tivo o seu auxer no período romántico por diversas razóns: a valoración do exótico, raro e requintado das culturas orientais; o feito de que a civilización árabe tivese un desenvolvemento superior e un apoxeo anterior á civilización cristiá na idade media; os estudos literarios e historiográficos que evidencian o influxo da cultura árabe en occidente e a convivencia das dúas culturas en Al-Andalus con valiosas testemuñas documentais⁵⁷.

Esta tese foi formulada nunha primeira fase en sentido cultural e literario na terceira década do século XIX, cando o provenzalista Claude Fauriel⁵⁸ expón a influencia árabe xerada nas guerras da Reconquista coa que se desenvolvería o instinto poético das poboacións cristiás (asturianos, galegos e provenzais).

Fauriel investiga a influencia dos árabes na cultura occitana, que, a falta de afinidades no lirismo, pretende ver nos costumes cabaleiros-cos (adoración da muller, cortesía, torneos e certames poéticos) que ademais cría confirmar con certos vocábulos provenzais (*galaubia* e *galaubier*) aos que atribuíra orixe árabe por error. O espírito da galantería cavaleiresca teríase comunicado a Provenza por medio das guerras e por vía pacífica (relacións mercantís).

⁵⁷ Entre os documentos que influíron na xénese desta tese salientamos este episodio de Alvaro de Córdoba quen no século IX clamaba contra os cristiáns mozárabes desleixados que se deixaran seducir polas delicias da civilización oriental e que, cultivando con esmero a lingua e a literatura árabes, menosprezaban a lingua da Igrexa, de maneira que xa era difícil atopar a alguén capaz de redactar unha carta en latín. Ademais esta testemuña ten un valor engadido como fonte sociolingüística na que se amosa a preocupación dun individuo consciente da perda da identidade da lingua e da cultura mozárabes debido á súa condición de *minorizadas* na sociedade califal.

⁵⁸ Vld. FAURIEL (1846).

Xa nos epígonos da época romántica, a finais do segundo tercio do século XIX, A. F. de Schack⁵⁹ estudou a poesía árabe en Sicilia e Al-Andalus. Este estudioso cre na posibilidade dun influxo indirecto por medio de mozárabes, xudeus e mouriscos, admitindo unha orixe autóctona, dadas as diferencias entre o lirismo árabe e o lirismo trobadoresco.

Unha segunda fase desta tese foi xerada a comezos do presente século, cando en 1904 K. Burdach expón na Academia das Ciencias de Berlín a súa tese sobre a xénese do lirismo trobadoresco⁶⁰, tendo por fundamento aproximacións temáticas que, en palabras do autor, non pretenden ofrecer nada definitivo, limitándose ás liñas xerais da demostración, na confianza de acadar en futuros estudos a máis completa xustificación.

Para Burdach conflúen tres correntes na formación do estilo e cultura dos trobadores: a tradición novelesca das lendas cristiás, procedentes da novela grega de aventuras e viaxes, as suxerencias da literatura escolar medieval e unha antiga tradición oriental⁶¹ (bizantina, persa, árabe), conservada gracias aos xograres (*mimi* e *ioculatores*). Dá unha serie de aproximacións que el considera como proba da orixe oriental dos temas poéticos dos trobadores mediante exemplos árabes, nos que ve coincidencias: nas características do amor cortés (que xa citou Fauriel) ou en moitos temas (separación dos amantes na alba, ensandecer de amor, as noites en vela etc.).

⁵⁹ Vid. SCHACK (1930-33).

⁶⁰ A tese foi ampliada en 1918, sendo publicada sete anos máis tarde. Vid. BURDACH (1925: I, I, 253-333).

⁶¹ Resulta cando menos curioso que quen lle atribuíu un papel importante na xénese da cultura trobadoresca á cultura greco-bizantina, non reparase no dominio de boa parte do sur da Península Ibérica por parte do Imperio Bizantino, precisamente nas zonas que antes e máis intensamente foran romanizadas (Bética e sur da Cartaxinense). Estas formaron parte do Imperio desde a súa ocupación por Xustiniano I (529) ata a conquista visigoda de Leovigildo (572), tendo posterior influencia nos conflitos ente arrianos e católicos e na sublevación destes con auxilio bizantino (582-584).

A Península Ibérica desempeña o papel de intermediario entre as culturas, sendo para o erudito paradigma do lirismo árabe-español o poeta andalusí Said Ibn Tehudi quen nun poema amoroso chega a se comparar cun monxe cristián⁶². Este carácter místico da *paixón* de Said, suxeriu a Burdach a idea de que a vehemencia sentimental dos mozárabes, a súa sede de martirio voluntario, imprimirían ao lirismo clásico dos árabes a delicada e fervorosa actitude mística que hai nalgúns poetas andalusís⁶³. O sincretismo cultural é previo á orixe da cultura trobadoresca, modificando as tendencias arcaizantes da lírica árabe, principal escollo nos traballos de Fauriel e Schack, nunha especie de «cristianización» da poesía. Esta idea ía ser confirmada nos traballos de Simonet, Ribera e Asín Palacios: a civilización peninsular impón as súas adquisicións de orde espiritual á civilización árabe, da que recibe a cambio avances de orde técnica e material.

A dificultade de probar unha transmisión dos temas andaluces a Occitania era e aínda é un dos principais escollos da teoría. Por ese motivo observa que os puntos comúns entre a poesía hispano-árabe e o lirismo trobadoresco non significan imitacións directas dos modelos arábigos, senón reflexos comúns dunha mesma tradición literaria que se remonta á cultura greco-latina, principalmente na escola poética de Alexandría, na que se tiña cultivado un lirismo sentimental e galante.

⁶² Este poeta da segunda metade do século IX, nun cantar dirixido a unha escrava, cantora do futuro emir Abdala, compara o amor que sente por ela coa adoración cristiá. Cfr. GONZÁLEZ PALENCIA (1928:46):

«Quien por tí, Oschejana, llora
tu nombre, escrito en el seno,
pronuncia y piedad implora
cual un monje nazareno
de aquella imagen que adora».

⁶³ Vid. BURDACH (1925:311).

En síntese Burdach chega á conclusión de que a lírica dos trovadores é un produto da orientalización da cultura greco-latina na apropiación dos temas e das tendencias do lirismo árabe, que se occidentalizara en certos aspectos da poesía hispano-árabe.

Ata aquí os argumentos expostos en favor da tese da orixe árabe da lírica trobadoresca non saen do campo da especulación teórica, con argumentos historicistas e socio-literarios obtidos a partir de confrontacións superficiais e de formular hipóteses de moi difícil verificación, nunha traxectoria que vai de Fauriel a Burdach na que podemos atopar como trazo común o *idealismo*. Por suposto que non se considerou ningún aspecto da forma poética en ningunha das análises precedentes que, desde o punto de vista metodolóxico, están no polo oposto á inducción.

O cambio no método vén dado polos traballos de Julián Ribera, quen na mesma época que Burdach e descoñecendo a teoría do erudito alemán, con motivo do seu ingreso na Real Academia Española realiza e publica un estudio sobre o Cancioneiro do poeta cordobés Ibn Quzman⁶⁴ (1078-1160). Nel analiza o sistema de versificación que emprega este, o mesmo que fora iniciado no século X polo poeta de Cabra Moccadam Ibn Moafa e que ofrece a particularidade de ser realizado en lingua romance utilizada polos mozárabes e tal vez polos árabes no trato cotián. En consecuencia había un lirismo hispánico en lingua vulgar. Ademais os cantos tiñan un tema inicial a modo de refrán, sendo a súa forma máis frecuente *aa bbba ccca*, etc. A novidade da tese de Ribera foi presentar un lirismo árabe diferente do da tradición clásica, expresado nunha lingua na que se fusionan as formas románicas coas árabes, recollendo temas e costumes cristiáns na súa ideoloxía e no seu carácter.

⁶⁴ Vid. RIBERA (1912).

A importancia social do elemento galego en Al-Andalus, así como a verificación da semellanza da fala vulgar mozárabe cos principios da fonética galego-portuguesa, levaron a Ribera á conclusión lóxica de que ese lirismo novo só se podía explicar pola influencia dunha poesía no noroeste peninsular, cultivada no sur por galegos.

Dez anos máis tarde publica o seu estudio sobre a melodía das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X⁶⁵, verificando que nelas o zéxel é a forma maioritaria, o que, xunto co feito de seren árabes boa parte dos músicos cos que contaba o Rei sabio, levouno a concluír que a forma versificatoria fora decalcada sobre a música arábigo-andaluza.

Ribera foi aínda máis lonxe, procurando probar que non só a poesía peninsular, senón todo o lirismo europeo debía a súa forma a un substrato de música árabe que lle fora comunicado por intermedio da España mulsulmana. Finalmente entronca a arte musical dos árabes na antiga cultura dos gregos, persas e bizantinos como fixo Burdach.

O antecedente e motivo dos traballos que lle conducen á segunda publicación está nas investigacións que Ribera realiza, tratando de ver a difusión do modelo métrico de Ibn Quzman, que o levou a estudar o *Cancionero* ^{Musical} *de Palacio*. Nel observou as características da composición ^{na edición de Babieri} que leva o N^o 17⁶⁶, unha das que ten a mesma disposición estrófica e idéntica combinación de rimas ás citadas no traballo de 1912, fixándose no asunto: un tema poético popular en Al-Andalus e que xa o fora en Oriente, sobre todo en Bagdad⁶⁷.

no 24-25

⁶⁵ Vid. RIBERA (1922).

⁶⁶ Esta composición trata das relacións entre mulsulmáns e cristiáns:
«Tres morillas me enamoran
en Jaén
Axa, Fátima y Marién...»

⁶⁷ Ribera alude á burla da que foi obxecto o califa Harun al-Rašid por tres mozas e os versos supostamente compostos por el con tal motivo.

O feito de que un tema lírico oriental puidese pasar á literatura popular española, fixo reflexionar a Ribera sobre o papel do mantemento da forma musical na transmisión da forma poética⁶⁸.

Vendo que no mesmo *Cancionero de Palacio* figuran varias versións da mesma melodía da composición Nº 17, formula a hipótese de que as melodías do cancionero eran árabes e que se popularizaran na Península, para logo difundirse pola maioría dos pobos de Europa.

Con esta hipótese invertiu o sentido do enfoque das orixes do lirismo trobadoresco, pasando de atribuírlle unha orixe cristiá na poesía arábigo-andaluza, a establecer unha orixe árabe ligada á melodía musical. O esquema artístico do *zéxel* aparecía entre 40 e 50 cancións do devandito cancionero, sendo a base do segundo estudio. Ademais do tema fundamental, a *música*, do que nos ocuparemos máis adiante no apartado correspondente á mélica, no capítulo XV Ribera ocúpase da estrutura métrica das Cantigas que, como se indicou, é predominantemente a do *zéxel* que conta con estrofas de tres versos monorrimos seguidos da *volta* que retoma a rima do *estribillo* o cal aparece ao comezo da cantiga e no remate de cada unha das estrofas. Esta disposición parece estar adaptada á alternancia entre solista e coro coas rimas comúns do *estribillo* coral e da *volta*, despedida do solista que anuncia a entrada do coro.

⁶⁸ Cfr. RIBERA (1922:5):

«Al advertir el hecho de haber pasado a la literatura popular española ese tema lírico oriental hube de hacerme la siguiente pregunta: Si el tema poético, cantado en árabe y de difícil traducción, se ha vertido al castellano; si la forma artística de la letra con los propios caracteres del sistema moro español se ha conservado también, ¿no habrá perdurado, juntamente con ellos, la música, que es el lenguaje que toda persona de cualquier nación del mundo puede aprender? Por mero entretenimiento o curiosidad, sin propósito de hacer investigaciones musicales, pues ni soy músico profesional ni tenía entonces intención alguna de estudiar cuestiones históricas de la música, me puse a cantar la melodía, según la notación de dicho *Cancionero*. Sorprendíame una singular coincidencia: la música y la letra estaban acopladas simétricamente: cada verso, su ajustada melodía; a los versos de la misma rima aplicábase idéntica o similar frase musical; a los de rima diversa, diversa música; había estribillo para el coro popular, y estrofas para el cantor solista: en una palabra, paridad de forma artística de letra y música. Esa semejanza de forma no podía atribuirse discretamente a coincidencia fortuita, sino al acoplamiento exigido por el sistema métrico musical: la letra y la música se habían fraguado sobre el mismo molde artístico. Se ofrecían, pues, indicios vehementes de que la música, como el tema poético, era de origen árabe.»

Así Ribera observa que, sendo a rima esencial ao verso, os límites deste han de coincidir con aquela, polo que non se deben subdividir as estrofas en versos sen rima. Asemade, dada a función das rimas interiores na *lírca coral*, tampouco han de ser divididos os versos do *estribillo* que contén con estas características⁶⁹.

Nestes aspectos sobre a edición das *Cantigas*, coincide co que no seu día fora exposto por D^a Carolina e que máis adiante asumiría Lapa: a forma correcta de edición ha de ser en versos longos como xa se indicou no apartado 1.3 do presente traballo.

Feitas estas precisións pasa á clasificación das *Cantigas en forma de zéjel cuzmaní* en dous cadros aténdose a que estas teñan igual medida ou non. As estrofas das cantigas isosilábicas son todas *cuartetos* (aa+bbba) coa excepción de dúas *quintillas* (aa+bbba)⁷⁰. Tamén aplica a denominación de *cuartetos* a todasas que teñen versos de desigual medida, tendo *estribillos* que contan desde un a cinco versos. O número de sílabas oscila entre un mínimo de 4 e un máximo de 24. Para a escan-sión segue as normas do sistema silábico no cómputo hispano-italiano. Noutras publicacións posteriores aplica o exposto para as *Cantigas de Santa Maria* ao conxunto da *lírca trobadoresca*⁷¹.

⁶⁹ Cfr. RIBERA (1922:105):

«...para percibir esta forma en las Cantigas hay que tener presente:

1.º Que la rima es esencial al verso; por tanto, donde no haya rima podrá verse cesura que señale una fracción de verso, pero no verso entero.
2.º Que las Cantigas pertenecen a lírica coral (no a la monódica), en la que el estribillo está dedicado al coro y, para facilitar a éste el recuerdo de la letra, suelen ponerse en las cesuras de ese estribillo rimas interiores, que no constituyen característica de verso entero. (Ocurría eso en algunos versos de Abencuzmán). De acuerdo con estas normas, en el estribillo no hay que dividir los versos por el lugar en que aparezcan rimas interiores; y nunca se deben subdividir las estrofas sin rimas.»

⁷⁰ En propiedade, xa que edita as *Cantigas* con versos de arte maior, han de ser denominadas *cuartetos* e *quintetos* respectivamente. As letras que preceden ao signo + están referidas ao distico do *estribillo*.

⁷¹ Vid. RIBERA (1923-25), (1925) e (1927).

As teorías de Ribera foron fortemente criticadas tanto no seu aspecto histórico-literario como musical. Cuestionouse a súa competencia para tratar determinados problemas de literatura, métrica e música (como el mesmo recoñecera). Dimitri Scheludko⁷² e Lapa⁷³ desde o punto de vista literario e Anglés⁷⁴, Gennrich⁷⁵ e Spranke⁷⁶ desde a música trataron de demostrar a inconsistencia da maioría das hipóteses de Ribera, chegando a censuraren o modo arbitrario da súa interpretación musical⁷⁷.

Malia esas acusacións de inconsistencia na formulación da teoría, Ribera realizou aportacións moi importantes xa que, dentro desta tese, é o primeiro que a formula a partir de datos empíricos tomados dos textos (máis concretamente da súa forma poética e musical) que confronta con outros análogos. A outra aportación é consideración da lírica como *mélica* e a diferenciación nesta entre o canto monódico e o canto coral, coas súas implicacións na forma poética.

⁷² Vid. SCHELUDKO (1928).

⁷³ Vid. LAPA (1929).

⁷⁴ Vid. ANGLÉS (1927).

⁷⁵ Vid. GENNRICH (1929:206-210).

⁷⁶ Vid. SPRANKE (1930¹:161-62) e (1930²).

⁷⁷ As críticas case unánimes de que foi obxecto a teoría de Ribera están fundamentadas ademais de na suposta incompetencia e nas xeralizacións que o autor fai, en aspectos ideolóxicos, porque substituíra unha orixe cristiá, romance e, en todo caso "aria", por outra islámica e semita. Non se han de separar determinadas críticas que recibe do contexto da Europa de entre guerras, totalmente distinto do da época romántica da primeira formulación da teoría. Non sería aventurado pensar en similares ataques ás hipóteses de quen nega o dogma do "celtismo" da música europea aínda que sexa mediante outro dogma: o arabismo. Para ver a actitude do autor fronte ás críticas Cfr. LAPA (1982:28-29): «...Recebemos do sábio orientalista uma carta em que se afirmava nobremente esta verdade: "a complexidade de alguns factos requer não só a observação dum investigador (que, por necessidade, há de ver sempre algo parciais os aspectos), mas a de outros, para corrigir-se mutuamente e completar a visão total". É esta, com efeito, a missão do estudioso: aplicar-se o mais possível em descobrir a verdade, no pressuposto de que outros, mais afortunados ou mais bem apetrechados, a alcançarão melhor; e sobretudo não se aferrar a um erro, quando ele seja reconhecido».

As críticas ás teorías de Ribera non esgotan esta tese que, na década dos anos trinta, recibiu novas formulacións que oscilan entre a regresión ás posturas de Fauriel e Burdach, e posicionamentos máis ou menos eclécticos, desde unha perspectiva socio-historicista sen alusións á forma poética dignas de mención, e sen novas aportacións significativas no desenvolvemento da teoría; son os traballos de Rudolf Erckermann, Nykl e Menéndez Pidal⁷⁸. Precisamente este último xa procurara unha sistematización dos estudos de Ribera, inventándose unha inexistente lírica castelá pretrobadoresca que se diferenciaba da galego-portuguesa na forma do zéxel (a mesma forma dos vilancetes casteláns do s. XV), en contra do que afirmara en 1919⁷⁹ cando recoñecía a unidade da lírica peninsular anterior ao século XIII.

A terceira fase no desenvolvemento da tese ten por ubicación cronolóxica á fin da seguinte década coa transcripción, edición e publicación polo orientalista Samuel Stern⁸⁰ duns fragmentos romances pertencentes ás *muwaššahat* árabes ou hebreas e que por corresponder ao remate destas composicións recibían o nome de *khar'ya* (en árabe = saída). Compostas por dous, tres ou catro versos, o seu tema máis común é o da muller namorada que expresa directamente o seu sentir.

Moitos dos textos que publicou Stern xa eran coñecidos (Menéndez y Pelayo xa citara uns versos do poeta xudeu do século XII Yehuda Halevi que lle parecían en galego ou castelán) sendo completados máis tarde

⁷⁸ Rudolf Erckermann, continuador da liña romántica ou neorromántica, vai insistir nos mesmos argumentos do influxo da cultura árabe no sentido cabaleiresco que dá orixe ao amor cortés, chegando a atribuír á tradición polígama dos árabes a numerosa prole bastarda de certos reis cristiáns. Vid. ERCKERMANN (1931). Para Nykl a poesía dos trovadores está baseada nas doutrinas platónicas do amor transmitidas na poesía andaluza. Os cabaleiros franceses terían imitado o ritmo e a melodía aínda que non comprenden perfectamente o texto árabe. A transmisión desta poesía tamén puido contar con unha vía de propagación da lírica, análoga á das formas de divulgación da prosa narrativa ou científica árabe ou oriental (esta por intermediación árabe). Vid M. PIDAL (1938).

⁷⁹ Vid. MENÉNDEZ PIDAL (1919:19-20).

⁸⁰ Vid. STERN (1948).

cos que editou Emilio García Gómez⁸¹ ata un total que supera a media centena de *Kharyât* de procedencia árabe ou hebrea. En relación coa cuestión das orixes este considera que as *cancioncillas mozárabes* constitúen un caso de pervivencia dunha poesía románica anterior⁸².

Na edición destes textos aparecen entre outros dous problemas:

1º) A transliteración de textos romances escritos no sistema gráfico árabe que obriga á inclusión das vocais inexistentes, o que, xunto coas deturpacións dos escribas de África e Oriente, leva a interpretacións equívocas e arbitrarias en función da analoxía cunha determinada lingua romance coñecida polo editor⁸³ ou á difícil interpretación de non poucos textos nos que se fusiona o léxico romance co árabe e co de procedencia descoñecida, aparecendo formas indescifrables.

2º) A edición como versos longos ou ben a división dos hemistiquios en versos, que propicia a edición dos dísticos como quartetas, a consecuencia dos problemas de distinción entre verso e hemistiquio, expostos por Lapa e Ribera, que se plantexa principalmente nos casos de rima interna que tamén se daba nos himnos litúrxicos mozárabes, dos que falaremos no apartado correspondente, ou noutras composicións litúrxicas citadas no apartado 3.1 (Vid. NOTA 37). A edición como versos dos hemistiquios desiguais nos dísticos de *arte maior* dá orixe á seguidilla, aspecto do que, xunto co seu carácter rítmico, xa nos ocupamos noutro traballo⁸⁴.

⁸¹ Vid. GARCÍA GÓMEZ (1965).

⁸² Vid. GARCÍA GÓMEZ (1956).

⁸³ Como mostra podemos citar as diferentes lecturas para o verso de Yosef al-Katib tirado da muwaššaha supostamente adicada a Ibn Nagrella que se transcribe como *'nfrmyrwn wlyws gyds yowln tn m'ly*: Stern le «Enfermeron welyos, gueras (?) ya dolen tan male»; Francisco Cantera le «Enfermeron olyos gayos (?) ya dolen tan mali» e Lapa «Enfermaron olyos, guay Deus, ya dolen tan male».

⁸⁴ Vid. RIPOLL (1993).

Tanto Stern como García Gómez aluden nos seus traballos á medida dos fragmentos editados, sempre dentro dun criterio de métrica silábica. Sen embargo este último, observando a alusión do primeiro a un suposto caso de irregularidade métrica nos versos que preceden e seguen ao citado na NOTA 83, reflexiona no apéndice 2º sobre este aspecto, reafirmándose no carácter *regular* (=silábico regular) da métrica destas formas e deixando aberta a posibilidade de que, sen saír do isosilabismo, tivesen algún tipo de cantidade silábica como sucede na prosodia árabe⁸⁵. Na edición de determinadas *Kharyyat* alude á combinación rítmica como elemento accesorio do isosilabismo esencial e no apéndice 1º revisa as edicións de Stern corrixíndoas para que resultasen isosilábicas⁸⁶. En coherencia co carácter predominantemente isosilábico, propón a aplicación da lei de Mussafia sempre que sexa necesaria na escansión dos versos⁸⁷.

Por máis que admita esa posibilidade nun plano secundario, non repara García Gómez no carácter esencialmente rítmico destas composicións, como corresponde a toda forma mélica e que podemos ver, coas debidas reservas, en determinados textos. Un problema adicional é o do sistema acentual, que non ten que coincidir necesariamente coa vocal longa ou breve do hebreo ou do árabe, e que, a falta de referencias fiables, non se pode establecer con certeza, polo que toda proposta rítmica ha de ser tomada como hipotética.

⁸⁵ Vid. GARCÍA GÓMEZ (1975:427-30).

⁸⁶ Vid. GARCÍA GÓMEZ (1975:413-25).

⁸⁷ Vid. GARCÍA GÓMEZ (1962).

Por exemplo se confrontamos as edicións de García Gómez de dúas *Kharyat* de Yehuda Halevi⁸⁸ e Abraham Ibn^e Ezra⁸⁹ respectivamente, temos no primeiro caso:

«Gare: ʔšoš debinā
e debinaš bi-l-haq[q]?
Gar-me kánd me bernád
mió habībī' Ishaq.»

Aquí coincide con Stern en asignarlle unha medida de seis sílabas a cada un dos catro versos, aludindo á posibilidade de que se trate dun caso de aplicación da *lei de Mussafia*. Estaríamos pois diante dunha *copla* regular de catro exasílabos rimados os pares. Se procemos a editala como un dístico de *arte maior*, aplicándolle os criterios de análise rítmica que seguimos no traballo citado na NOTA 84, complementados polas licencias de *pé invertido* e *tempo marcado en sílaba átona* (Vid. apartados 1.2.1.2 e 1.2.1.2.1), temos:

«Gare: ʔšoš debinā e debinaš bi-l-haq[q]?(*)
(o ó) (o o ó) || (o o ó)(o o ó)
Gar-me kánd me bernád mió habībī' Ishaq.»
(o o ó) (o o ó) || (o o ó)(o o ó)

(*) licencia de pé invertido ou ben forma aguda do imperativo (análoga do plural *garad*).

No que aparece un ritmo anapéstico case perfecto, trataríase de dous tetrámetros anapésticos co primeiro pé incompleto no caso do primeiro verso que representamos mediante a seguinte fórmula rítmica:

{[(o ó)/(o o ó)][(o o ó)]||[(o o ó)][(o o ó)]}

Nela, ademais dos signos empregados co mesmo valor que se lles asignara no apartado 1.2.1.2.1, aparece || como divisor dos hemistiquios e / indicando a alternancia entre pé incompleto (iambo) e o completo.

⁸⁸ Cfr. (1975:413-14).

⁸⁹ Cfr. (1975:421-22).

En síntese un dístico de versos de *arte maior* de ritmo anapéstico, divididos en hemistiquios iguais que non precisan ser explicados mediante a *lei de Mussafia*.

O segundo texto xa presenta dúas posibilidades de edición para o propio García Gómez. A primeira como tres versos:

«As-sabah bono, gar-me dē on beneš.
Ya lo šé k otri' amaš
e mibi non qereš.»

Aquí discrepa da medida asignada por Stern que resolve mediante a segunda posibilidade, a edición como catro versos:

«As-sabah bono,
gar-me d on beneš.
Ya lo šé k otri' amaš
e mibi non qereš.»

Nesta edición que pon en *postscriptum* asigna unha medida de cinco sílabas a cada verso agás o terceiro que ten sete, cos versos pares rimados. Ten pois unha estrutura de *seguidilla*.

Se procedemos igual que no caso anterior temos un dístico:

«As-sabah bono, gar-me d on beneš. (*)
(-ó) (o o ó) || (-ó) (o o ó)
Ya lo šé k otri' amaš e mibi non qereš.»
(o o ó) (o o ó) || (o ó) (o o ó)

(*) posible licencia de tempo marcado en sílaba átona.

No que tamén aparece un ritmo anapéstico, trataríase de dous tetrametros divididos en hemistiquios, iguais e co primeiro pé incompleto no primeiro verso, e desiguais no segundo, tendo neste verso o segundo hemistiquio o primeiro pé incompleto (iambo). A fórmula rítmica sería similar á do caso anterior:

{[(ó)/(o o ó)][(o o ó)]||[(ó)/(o ó)/(o o ó)][(o o ó)]}

En síntese, estas dúas composicións poden ser consideradas como exemplos de métrica rítmica, sempre coa debida cautela á que obriga unha problemática edición e transmisión dos textos. Dentro da mesma reserva ha de salientarse que se trataría de dísticos de variantes dun mesmo verso (o tetrametro anapéstico) e que as licencias rítmicas (no caso de habelas) están no inicio dos dous textos que tamén comparten a mesma forma pragmática comunicativa: o diálogo unimembre, reafirmándonos nas conclusións do traballo citado⁹⁰.

Con estas análises rítmicas non pretendemos negar o isosilabismo do xénero, senón completar as afirmacións sostidas xa desde García Gómez nunha perspectiva rítmica, ben sexa considerando estes versos isosilábicos como silabotónicos, ou salientando a súa execución cantada⁹¹ que aínda se conserva no ámbito da cultura e do folclore do Magreb e de Oriente Medio.

Volvendo ás teorías sobre as orixes debemos citar a J. Scudieri Ruggieri, quen aborda o tema desde unha perspectiva histórica, social, e literaria, estudiando a cultura hispánica desde o século V nun traballo no que se documenta o papel da Igrexa na organización do Estado e na formación da cultura, así como na extinción de usos e costumes pagáns⁹².

⁹⁰ Cfr. RIPOLL (1993:472):

«1.ª As fórmulas universais da métrica acentual establecidas por Prieto Alonso poden ser aplicadas a seguidillas, Jarchas e Cantigas de amigo con resultados análogos.
2.ª O VERSO DE ARTE MAIOR medieval puido dar orixe á seguidilla cando se procede a editar como versos o resultado da división en hemistiquios asimétricos....»

⁹¹ Á marxe da polémica entre Jones e Monroe, negando o primeiro que fosen cantados estes poemas e sendo rebatido polo segundo. Vid. JONES (1983:58-63) e MONROE (1986) e (1987). hai estudos referidos a como se cantan na actualidade no Magreb e en Oriente Medio, entre outros. Vid. AL-JIRARI (1970). GERSON (1980). VÁZQUEZ RUIZ (1982).

⁹² Vid. SCUDIERI RUGGIERI (1943-50).

Nun segundo traballo informa das influencias de diferentes culturas na civilización peninsular (gregos, celtas, bizantinos, sirios, hebreus)⁹³. No terceiro traballo aborda o problema das *Kharṣat* en relación coas cantigas de amigo, documentando a xermanización do ambiente familiar galego que se traduce neste xénero poético⁹⁴.

Ruggieri coincide co exposto por Ribera en 1912, cando alude á influencia dos galegos andaluces na formación do zéxe1, considerando a existencia dun movemento descendente das formas poéticas propias da zona galego-portuguesa para os países mulsulmáns do sur. O argumento que emprega para probar que non sucedeu á inversa (como parece suxerir a cronoloxía dos textos conservados), é o de que se a lírica fose oriunda do sur, debería coincidir cronoloxicamente co período aúreo da arte mozárabe e ambientarse nos territorios de Asturias e, sobre todo, León onde o influxo mozárabe foi maior.

Os estudos diacrónicos en relación coa transición do latín ás linguas romances apuntan á existencia dunha unidade lingüística no centro, sur e oeste da Península, tal e como se deduce dos mapas de Menéndez Pidal (unha vez máis en contradición co seu "invento" dun lirismo castelán diferenciado do galego-portugués e perdido) que se confirman nos estudos de Carlos Peregrín Otero, quen declara que os pretendidos "precastelán" e "pregalego" formaban en realidade unha mesma lingua á que sería conveniente denominar romance galaico⁹⁵.

⁹³ Vid. SCUDIERI RUGGIERI (1959).

⁹⁴ Vid. SCUDIERI RUGGIERI (1962).

⁹⁵ Vid. PEREGRÍN OTERO (1971:135).

A negación da orixe andalusí e a consecuente afirmación dunha orixe occidental para as *Kharṣyat* tamén foi mantida por outros estudiosos tanto desde o punto de vista literario como musical. Así hai que salientar as opinións de Pierre Le Gentil, quen relaciona estas formas poéticas con outras similares (*virelai*, *villancico*, etc.) e para quen as *Kharṣyat* son a proba da realidade dun lirismo románico latente no carácter occidental dos seus temas⁹⁶; e mesmo os primeiros estudos de J. Monroe quen vía nelas un caso de influencia románica na poesía árabe popular da Hispania e non o contrario⁹⁷.

Desde o punto de vista musical Marius Schneider considera que o elemento árabe era o máis atrasado na Idade Media, poñendo como exemplo a ausencia de polifonía na música árabe que, sen embargo, era ensinada en Córdoba, e, segundo este autor como homenaxe ao xenio musical europeo. Para nós este posicionamento etnocéntrico e prexuízoso, se proba algo é a superioridade da cultura que sabe assimilar aqueles elementos que, carecendo deles, son estimados como valiosos para logo integralos en formas novas resultado da fusión, polo que discrepamos abertamente coa argumentación probatoria que fai Rodrigues Lapa⁹⁸.

Como se vén de citar, todos estes autores concordan en atribuír unha orixe románica e exclusivamente occidental ás formas do lirismo andalusí, con argumentos aos que non poucas veces é totalmente allea a forma poética. Tamén predominan os detractores da Tese, con argumentos máis ou menos coherentes e máis ou menos dependentes de prexuízos e influencias ideolóxicas, e, a este respecto, unha vez máis aludimos ao erudito de Anadia para quen a tese está asentada nun duplo equívoco: o da

⁹⁶ Vid. LE GENTIL (1954:173).

⁹⁷ Vid. MONROE (1976).

⁹⁸ Vid. LAPA (1981:55-56).

identidade dos temas e o da identidade dun tipo versificatorio. En relación co primeiro aspecto Lapa sinala a orixe común no platonismo e no neoplatonismo e na transmisión independente da cultura helenica a árabes e provenzais⁹⁹.

Con respecto á identidade dun tipo versificatorio o zéxel mantén idéntica postura de que esa coincidencia nada proba: *As mesmas determinantes podem suscitar em regiões diferentes tipos iguais ou parecidos de metrificação*¹⁰⁰, aludindo á existencia de formas case idénticas ao zéxel en San Marcial de Limoges. Este argumento tamén daría pé para cuestionar a *tese litúrxica*, tan querida para Lapa e da que nos ocuparemos máis adiante.

Á vista da persistencia da polémica, procede pois precisar qué é o que caracteriza á forma poética, supostamente inventada por Moccadam Ibn Moafa, que tivo unha ampla difusión nas literaturas romanceas, sendo descrita por Ribera (como xa indicamos antes). A este fin seguimos a María Morrás¹⁰¹ quen no traballo citado trata de poñer orde no uso da terminoloxía do zéxel e das formas zexeleas.

A estudiosa comeza aludindo ao termo que designa a estrofa con volta no contexto da poética árabe e romance¹⁰² e as primeiras definicións e

⁹⁹ Lapa non reparou que a transmisión do pensamento aristotélico na Europa Medieval que deu orixe á Escolástica tivo como intermedios aos pensadores árabes e máis concretamente a Abū-l-Walid Muhammad Ibn Rušd, máis coñecido como Averroes, o que posibilitaría unha transmisión similar dos temas e formas da erótica helenística, tal e como defenden os partidarios da tese. Os argumentos negativistas enfrontanse á evidencia dunha posible vía de transmisión, en tanto que os dos defensores non poden probar a realidade da transmisión fóra das coincidencias.

¹⁰⁰ Cfr. LAPA (1981:57).

¹⁰¹ Vid. MORRÁS (1988-89).

¹⁰² Cfr. MORRÁS (1988-89:52): «Me refiero la estrofa con vuelta, acompañada o no de estribillo, que en la poesía árabe aparece bajo la forma del zéjel y de la moxaja, y que en las literaturas romances presenta variaciones y denominaciones tales como rondel, virelai, balada, danza y villancico. Todas estas formas métricas presentan estrechas analogías y a veces resulta difícil distinguir unas de otras, de manera que algunos críticos pensaron que se trataba de una forma básica nacida en la poesía árabe que se propagaría desde España al resto de la Romanía».

aplicacións do mesmo, constatando a necesidade de establecer unha terminoloxía algo máis rigorosa e consecuente da que se ten empregado ata agora. Outro aspecto ao que alude é o de ver se o *zéxel*, ademais de ser unha forma estrófica, existe como xénero poético. Para o establecemento das categorías estróficas denominadas mediante este vocábulo primeiro habería que realizar unha análise métrica dos poemas con estrutura de estrofa con volta (e *estribillo*), fixando as variantes e vendo se hai correspondencias en árabe que permitan a transferencia de termos técnicos. En segundo lugar hai que tomar nota da terminoloxía empregada polos poetas para designar o que hoxe denominamos *zéxel* e formas zexelescas.

Unha vez fixadas as características definitorias do *zéxel* como forma métrica, procede a súa análise temática e contextual para así poder establecer se constitúe un xénero poético ou non. O feito de que na literatura castelá apareza esta composición en maior número durante o século XVI (época de recuperación de formas populares e tradicionais) permite asociala á poesía de carácter popular.

O estudio proposto ha de realizarse a partir dos datos fornecidos pola propia literatura romance para a terminoloxía do *zéxel* e formas afíns. Logo de seguir este proceso é cando se poden examinar outras cuestións como a de se é o *zéxel* a orixe das formas con volta, ou ben os diferentes esquemas xurdiron por separado, ademais da relativa á súa caracterización como xénero literario. Para a definición partimos da que se nos dá no *Diccionario de términos filológicos*¹⁰³ que é a mesma que citou Ribera nos seus traballos.

¹⁰³ Cfr. LÁZARO CARRETER (1990:417): «Zéjel. Estrofa derivada de la muwassáha; sus respectivas formas estróficas son "fundamentalmente análogas" (M. Pidal). Tienen forma zexelesca muchas cantigas gallegoportuguesas y los villancicos* castellanos, así como muchos rondeles franceses y otros poemas provenzales e italianos. El zéjel, de ordinario, consta de un estribillo sin estructura fija, que cantaba el coro, y de cuatro versos que cantaba el solista. De estos cuatro versos, los tres primeros constituyen la *mudanza* y son asonantes y monorrimos; el cuarto, llamado de *vuelta*, rima con el estribillo. Servía de señal para el coro, que repetía a continuación el estribillo...».

Este esquema xa admitía, nos primeiros exemplos da poesía árabe, determinadas variantes que afectan ao número e medida dos versos e a posible existencia de rima interna sendo sinaladas por Navarro Tomás¹⁰⁴. Ademais M. Pidal cuestiona o isosilabismo e a versificación da *mudanza*, na que se pode substituír o trístico monorrimo por estancias de catro cinco ou máis versos con rima cruzada¹⁰⁵. De acordo co exposto Morrás reserva o vocábulo *zéxel* para as composicións que seguen o esquema

AA: bbba

agrupando as composicións con estrutura afín baixo a denominación xenérica de formas zexelescas.

Prosegue Morrás aludindo á confusión conceptual subxacente ao caos terminolóxico, causada porque se pasou a utilizar o vocábulo noutro ámbito cultural sen comprobar se a transferencia era posible e sen dar unha definición exacta do termo, o que motivou que non sempre se discernisen *zéxel* e *muwaššaha* (principalmente entre os romanistas). Na literatura árabe hai unha diferenza evidente na lingua: árabe vulgar no *zéxel* (monolingüe) fronte ao biligüismo que se dá na *muwaššaha* (árabe clásico ou hebreu vs. árabe vulgar ou romance na *khariya*) que non se pode apreciar na literatura romance.

¹⁰⁴ Cfr. NAVARRO TOMÁS (1991:51): «En su forma más corriente el esquema del zéjel era aa:bbba. Desde antiguo admitía determinadas variantes: a) el estribillo podía reducirse a un solo verso o constar de más de dos; b) el último verso del y el de la vuelta eran a veces más cortos que los demás; c) la mudanza sumaba en algunos casos cuatro o cinco versos monorrimos en vez de tres; d) los versos de la mudanza llevaban a veces rimas interiores; e) la vuelta podía consistir en dos o tres versos. Existen además ejemplos antiguos de zéjeles árabes, persas y hebreos sin estribillo, los cuales fueron con puestos probablemente para ser recitados o cantados a una sola voz, con omisión del coro que de ordinario tenía a su cargo la repetición de esta parte de la estrofa después de que el solista decía le verso de la vuelta».

¹⁰⁵ Vid. MÉNENDEZ PIDAL (1938).

Esta confusión que xa aparece nos estudos de Menéndez Pidal, pervi-
ve na maioría dos traballos, agás en notables excepcións como o de
Vicente Beltrán¹⁰⁶. Sen embargo hai as diferencias estruturais (ademais
das lingüísticas) entre *zéxel* e *muwaššaha* que xa foran sinaladas por
Stern¹⁰⁷: a *mudanza* deixa de ser un trístico monorrímo na *muwaššaha*,
presentando un esquema máis complicado con desdoblamento dos seus
membros e a relación entre *volta* e *estribillo* é distinta no *zéxel* (a
metade) e na *muwaššaha* (repetición do esquema enteiro. Ademais en árabe
hai un tipo híbrido, o *zéxel* que reproduce na *volta* o esquema completo
do *estribillo* que podemos observar en boa parte dos de Ibn Quzman¹⁰⁸.

Pasando ao estudo das formas na literatura romance, constata que
os primeiros casos de *zéxel* fóra do ámbito andalusí están nas *Cantigas
de Santa Maria*. Antes de ben entrado o século XIV non aparece esta forma
poética en castelán, sendo o *Libro del Buen Amor* o primeiro exemplo do
seu uso nas partes líricas da obra; nestas hai rima interna, trazo da
poesía árabe¹⁰⁹ que tivo unha introducción serodia, malia ser frecuente
nas *muwaššahat*, e do que xa falamos no apartado 1.3 (Vid. NOTA Nº37)
a propósito da súa presenza na lírica galego-portuguesa e na poesía
medio-latina. No século XV aparecen formas máis complexas, acentuándose
a evolución no século seguinte, chegando á fusión da *volta* e o *estri-
billo* que Morrás explica por cambios no modo de execución¹¹⁰.

¹⁰⁶ Vid. BELTRÁN (1984:241-48).

¹⁰⁷ Vid. STERN (1974:52-56 e 167-70)...

¹⁰⁸ Vid. GARCÍA GÓMEZ (1974:III. 190-92).

¹⁰⁹ Vid. ARMISTEAD & MONROE (1985:222).

¹¹⁰ Cfr. MORRÁS (1988-89:62):
La explicación más plausible para esta fusión de vuelta y estri-
billo parece estar relacionada con el modo en que eran cantados
estos poemas. La función tradicionalmente atribuida a la vuelta
era advertir al coro de la llegada del estribillo, que sería re-
petido por el público. En el momento en que la canción pasó a
ser interpretada por un solista, el estribillo y la vuelta se
limitan a ser elementos de repetición conceptual que quizás sir-
vieron para recordar al oyente las palabras claves del poema.
Esto es, funcionarían a modo de leit-motif temático.

Finalmente a estudiosa establece unha poética do zéxel castelán observando a evolución das formas e tratando de relacionar tipos e temas. Como exemplo recolle as nove composicións tipo AA: bbba de Alfonso A. de Villasandino, reparando na denominación que reciben:

a) *Cantiga, cantar* (tres reciben esta denominación e outro contén referencias de que era un texto para ser cantado), que os relaciona coa mélica medieval¹¹¹, sendo outro argumento a prol da execución cantada do zéxel árabe¹¹². Aínda que cantiga sexa unha denominación demasiado xenérica, curiosamente é a equivalencia exacta do verbo do que deriva o nome da composición (*zajil* en árabe elevar a voz, cantar).

b) *Estribote*. Catro reciben esta denominación que Navarro Tomás considera referida á forma e contido satíricos, ou só á forma¹¹³. En opinión de Dutton¹¹⁴ o nome de *estribote* alude, ademais da estrutura de zéxel, a que esta baseado ("estribado") noutra composición anterior, sendo a traducción do termo árabe *markaz* que significa a zona do estribo na que se apoia a lanza e co que se designa a cabeza da *muwaššaha*.

¹¹¹ Ademais das *Cantigas de Santa Maria*, das de Martín Codax e das cantigas de D. Dinís contidas no Pergamiño da Torre do Tombo (os únicos textos galego-portugueses nos que se conservou a música), existen múltiples referencias á interpretación cantada nos Cancioneiros e no Arcipreste Cfr. MORRAS (1988-89:63): «...También resulta llamativo observar que todos los zéjeles del *Libro del Buen Amor* aparecen introducidos con una referencia al hecho de que deben ser cantados: "ofresco con cantigas" (1045d), "fiz/ cantar de los sus gozos" (19d); y precediendo a los poemas, "cantar de escolar", "cantar de ciego", "coplas", "cantica de serrana". De las serranas dice Juan Ruiz que dos son "chançonetas" y otra de "trotalla" (1021c), que parecen ser dos tipos de canciones».

¹¹² Na NOTA Nº 91 xa aludimos á polémica que enfronta aos partidarios dunha execución cantada e os que a negan. Esta controversia é paralela da referida ao sistema métrico da que nos ocuparemos máis adiante.

¹¹³ Cfr. NAVARRO TOMÁS (1991:535): «Estribote. Nombre que solía aplicarse en el siglo XV al zéjel, sobre todo cuando se empleaba esta estrofa en composiciones de carácter satírico». E (1990:169): «Dos poesías satíricas de Villasandino, en metro octosilábico y en forma de zéjel, fueron citadas concretamente por Baena asignándoles el nombre de *estribotes*: "Alfonso, capón corrido, -tajar te quiero un vestido". *Canc. Baena*, núm. 141, y "Gentil, de grant corazón, -reyd con tal repullón", *Ibid.*, 196. Otra poesía en que Villasandino solicita mercedes entre alabanzas y burlas, en igual estrofa de zéjel octosilábico, es presentada como "dezir d'estribot": "Señores, para el camino, -dat al de Villasandino", *Ibid.*, número 219. El concepto de *estribote* incluía sin duda en este caso, como en los anteriores, el carácter de la composición y su peculiar forma métrica. Una ocasión en que tal concepto se refiere sólo a la forma es la poesía del mismo autor a Santa María, descrita como "cantiga de desfecha por arte d'estribote": "Virgen digna de alabanza, -en ti es mi esperanza". *Ibid.*, núm. 2».

¹¹⁴ Vid. DUTTON (1965:73).

Estribote ou Estrambote ten un segundo significado que define o *Diccionario de Autoridades* como *versos ò copla añadida al fin de alguna composición, especialmente en los Sonetos, para mayor expresión, lucimiento y gracéjo*¹¹⁵ e que explica que con frecuencia apareza asociado á forma *desfecha*, definida por Navarro Tomás como *composición breve en forma de copla, canción o villancico, en octosílabos o hexasílabos, que ofrecía una versión condensada y lírica de algún romance o decir al que servía de terminación. El nombre aparece a veces en la forma modernizada deshecha, y en la aragonesa desfeyta*¹¹⁶.

En síntese, a aportación fundamental de Morrás (que non entra na polémica das *orixes* e non fala directamente da lírica galego-portuguesa no traballo citado) é a precisión terminolóxica pola que distingue a forma orixinaria das afíns, a relación entre *zéxel* ou formas *zexelescas* e *muwaššaha*, confirmando o influxo da última fóra do ámbito da poesía árabe, xunto coa caracterización do xénero como mélica pola súa execución cantada, que relaciona coa etimoloxía do vocábulo. O modo de execución sería confirmado por Liu & Monroe¹¹⁷ na previvencia destes xéneros na tradición oral.

Aínda faltan por tratar dous aspectos fundamentais na relación entre lírica árabe e romance, como o da orixe da forma estrófica da *muwaššaha* (e da *kharÿa*) e do seu sistema de versificación. Con respecto á orixe, unha vez máis James T. Monroe, estudando a presenza de elementos romances na obra de Maimónides¹¹⁸, afirma a identidade conceptual para os

¹¹⁵ Cfr. *Diccionario de Autoridades* (1964:II.645).

¹¹⁶ Cfr. NAVARRO TOMÁS (1991:533).

¹¹⁷ Vid. LIU & MONROE (1989).

¹¹⁸ Vid. MONROE (1988-89).

autores da época entre *muwaššaha* e *zéxel*¹¹⁹ cando busca o sentido que podería ter unha frase do sabio cordobés incluída nun ensaio bastante longo sobre o tema do discurso frívolo na que alude a este xénero poético e ás linguas nas que se creaba cando afirma: *se unha destas dúas muwaššahat está en hebreu e a outra en árabe ou en romance*¹²⁰.

A forma que emprega Maimonides para designar a terceira lingua é '*ajamiya*', vocábulo que tiña o significado orixinario de estranxeiro, non árabe. Coa expansión do Islam recibiu novas e máis concretas acepcións (p.e. persa) e no contexto de Al-Andalus pasou a designar á fala Romance, derivándose deste termo árabe as palabras do castelán *aljamía* e *aljamiado*. Para Monroe esta frase ha de ser interpretada como proba da existencia de poemas extensos, paralelos dos árabes ou hebreus, en mozárabe, sendo as *kharyat* os fragmentos conservados.

Unha nova aportación para o esclarecemento da cuestión da orixe destas formas poéticas é o traballo de J. A. Abu-Haidar¹²¹. Nel trata de aproximarse á xénese do xénero mediante a análise das transformacións operadas nas formas poéticas árabes en Al-Andalus. Este cambio xurdiu a fins do século IX cando a forma tradicional *qasida* pasou a ser substituída por *estancias* ou poesía estrófica, e a rima, que habitualmente só existía en posición final, ampliouse no artificio das rimas internas.

¹¹⁹ Cfr. MONROE (1988-89:25-26): «At this stage in our exposition, it should be explained that the structural distinction between *zajal* and *muwaššah* is a modern one and was first introduced to the discussion by S. Stern. As far as medieval Arab theoreticians were concerned, they ignored such a difference. From them, the *zajal* was that Andalusian strophic genre entirely in Colloquial Arabic, whereas the *muwaššah* was that genre predominantly in Classical Arabic, but containing a *harja* (usually) in Colloquial Arabic and/or Romance. The contrast on the basis of which they defined each genre was therefore essentially linguistic rather than structural, and consequently inapplicable to the Hebrew corpus, where there could be no question of *zajals* in "Colloquial" as opposed to "Classical" Hebrew. Since medieval Jewish authors, unlike Arabs, could not establish a linguistic distinction between *muwaššah* and *zajal*, the lumped together all poems of either type under the common label of *muwaššah*. This means that when Maimonides speaks of *muwaššah* in Romance, he is probably using the term in a sense broad enough to include the *zajal*.»

¹²⁰ Cfr. MAIMONIDES (1964:419):
«...wa-yakanu 'ahadu l-muwaššahayni 'ibraniya wa-l-aharu 'arabiya 'aw 'ajamiya...».

¹²¹ Vid. ABU-HAIDAR (1992).

Con esta multiplicidade de rimas a métrica comezou a ser inestable e, ás veces, totalmente indescifrable. Moitos historiadores literarios amosaron a súa desaprobación ou trataron friamente a nova forma poética.

A tese de Abu-Haidar é a de que esta nova forma poética estaba relacionada coa tradición literaria árabe, desenvolvéndose sen influencias estranxeiras ao tempo que trata de resolver a cuestión plantexada por Ibn Sanā que parece manter que os poetas escribían as súas composicións na nova forma comezando polo último pareado ou *kharyā*. O nome desta forma poética *muwaššahat* (en singular *muwaššah* para o masculino e *muwaššaha* para o feminino) é un adxectivo sustantivado que significa "adornado".

Os árabes xa coñecían a poesía estrófica nas *mukhammas* ou *musammat* e continuaron escribindo as odas neste estilo no mesmo tempo da composición das *muwaššahat*, tendo estas unha forma diferenciada da *qasida mukhammasa*. Na época na que aparecen as *muwaššahat* era habitual un estilo moi ornamental na prosa, sendo a rima ou prosa rimada *saj* o máis característico.

Así as frases paralelas cada vez estaban máis elaboradas e recibían novas rimas. A parte das *maqamat*, os árabes escribían en prosa rimada e grandilocuente as epístolas e historias literarias, a correspondencia oficial ou calquera cousa que quixesen salientar.

A xénese das *muwaššahat*, en opinión de Abu-Haidar, foi o intento natural e simple de estender á poesía as permutacións da prosa e as *muwaššahat* non son senón *qasa'id muwaššaha*, adorno con rima (interna e final) do que procede o seu nome. Se os árabes usaban con tanta frecuencia a rima na prosa, estes adornos pasarían facilmente á poesía.

A primacía da rima nas *muwaššahat* pode apreciarse nos séculos XI e XII en autores que forzan a sintaxe coa finalidade de introduciren ou manteren a rima¹²², chegando á separación das preposición e os nomes que rexen ou mesmo á separar o *inseparable* artigo árabe. Estas abondosas rimas, ao entender de Abu-Haidar, non son o resultado da adopción de ningún prototipo de canción romance, nin da poesía peninsular senón que proceden do Leste de Arabia, que sempre foi guía da España Islámica, tanto no cultural como no literario.

O autor tamén observa que ao alterárense con tanta frecuencia as regras sintácticas, é difícil que a métrica se puidese manter intacta. Xa a *qasida* clásica presentaba fortes alteracións nas regras métricas e sintácticas e no caso das *muwaššahat* estas chegan a formar un auténtico «puzzle» de versos desiguais relacionados mediante a rima. A cuestión do sistema (cuantitativo árabe ou isosilábico romance) complica a escansión nestas composicións.

A proposta de Abu-Haidar, como el mesmo recoñece, entra en aparente contradicción coa teoría de Ibn Bassam, quen afirmaba que o primeiro autor de *muwaššahat* tomou formas coloquiais ou romances (*markaz*) nas que se baseou a composición. Cando enumera as partes de que consta o *markaz* da primeira *muwaššaha*, Ibn Bassam fala de *al-lafz*, *al-ʿamm* e *wa-l-ʿajam*. No caso de traducir *lafz* por pareado coloquial ou romance (sempre que non se alterase o texto, *lafz* significa articulación ou palabras) indicaría que os poetas árabes non adoptaron estes pareados romances para realizaren as súas composicións senón para adaptalos aos seus propósitos e insertalos na súa poesía rimada. As *Kharyat* serían introducidas como motivo ornamental.

¹²² Entre estes autores salienta ao almeriense 'Ubada al-Qazzaz poeta da corte de Al-Mu'tasim no século XI e Al-A'ma al-Tutifi, máis coñecido como o poeta cego de Tudela, e Ibn Baqi na seguinte centuria.

Disentindo das opinións da practica totalidade dos estudiosos, Abu-Haidar insiste na orixe arábigo-oriental deste xénero, argumentando co estudio da lingua e usos lingüísticos, da sintaxe e, sobre todo, da multiplicación da rima como motivo decorativo (*tawših*). En contra observamos que, cando fala das partes do *markaz*, non repara no significado de 'ajamī (=lingua romance no contexto do árabe peninsular), estudiado por Monroe (Vid. NOTAS Nº 118, 119 e 120)¹²³.

A aportación fundamental de Abu-Haidar é, polo que entendemos, a posibilidade de que as *muwaššahat* sexan o resultado dun proceso interno da literatura árabe, sen embargo consideramos que este enfoque peca cando menos da mesma parcialidade dos que afirmaban o contrario. O feito que se puidese dar unha renovación de formas en base a un modelo clásico, non exclúe a posibilidade de influxos externos.

Tampouco entra este estudioso na cuestión da execución cantada e, cando fala de irregularidades métricas, non aclara suficientemente de que sistema se trata.

Con isto chegamos á segunda cuestión que aínda está por clarificar: o sistema empregado na métrica da poesía hispano-árabe e, en particular nas *muwaššahat* con *Khar'ya* romance. Na actualidade existe unha intensa polémica entre os que afirman que o *zéxel* segue as pautas da métrica clásica árabe (baseada na cantidade silábica) e os que, seguindo estudos máis recentes, consideran que só se pode explicar partindo da base dun sistema acentual ou silábico propio do romance.

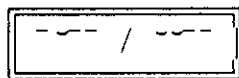
¹²³ O propio editor do texto de Maimónides, Y. Qafih traduce sen ter en conta o contexto 'ajamī como persa, acepción que tiña este vocábulo en oriente medio, despois da expansión inicial do islam na que se cambia o significado orixinario de estranxeiro por outros máis específicos. Vid. MONROE (1988-89:21).

Os arabistas británicos en xeral optan polo sistema cronémico da poesía árabe¹²⁴, en tanto que a segunda hipótese, a da métrica romance, foi defendida por primeira vez por García Gómez (Vid. supra), sempre dentro do isosilabismo e admitindo a posibilidade de conservar unha cantidade residual. Posteriormente outros autores desenvolveron a teoría do sistema rítmico¹²⁵. Finalmente é necesario citar os traballos de síntese de J. Derek Latman¹²⁶.

Como xa indicamos, o sistema de versificación do árabe clásico era de tipo cuantitativo cronémico, gracias a que esta é unha lingua **crono-distintiva** co trazo fonolóxico da **duración** que, o mesmo que sucedía no grego clásico (Vid. apartado 1.2.1.1.1.), opón sílabas longas e breves e posibilita as formas poéticas baseadas no contraste e reiteración do devandito trazo.

No verso árabe (a diferenza do que sucedía no grego) a rima está superposta a unha estricta organización cuantitativa. Sen embargo en determinados casos tamén poden xurdir variacións nesta organización.

Así, ademais do isocronismo ou equivalencia na duración que xa citamos no caso dos *pés* do verso kamil (Vid. apartado 1.2.1.1), no verso *ramal* a primeira sílaba do pé repetido é indistintamente longa ou breve, como se pode apreciar no esquema:



¹²⁴ Vid. GORTON (1979) e JONES (1980) e (1983).

¹²⁵ Vid. MONROE & SWIATLO (1977) e CORRIENTE (1983). (1982-83) e (1984).

¹²⁶ Vid. LATMAN (1982) e (1983).

Neste verso o número de *moras* varía de seis a sete pero o número de sílabas sempre se mantén constante (catro por pé). A este respecto facemos a seguinte observación: O principio de regularidade cuantitativa, consustancial á métrica cronémica, cede en favor do isosilabismo neste verso, de maneira similar ao caso dos *metros eólicos* que citamos nos apartados 1.2.1.1.1.2 e 1.2.1.1.1.3.

Tamén poden aparecer as dúas tendencias nun mesmo verso cando observamos comportamentos dispares nos seus pés, como sucede no verso *basit* no que hai un pé inicial isosilábico coa primeira sílaba indiferente na cantidade, e un pé final heterosilábico que conta coa mesma duración:

PÉ INICIAL	-- / --
PÉ FINAL	-- / --

Con isto podemos apreciar a existencia de tendencias transformadoras (por influxo interno ou externo) similares ás que se deron no seu momento na versificación grega. Estas tamén foron obxecto de estudio no caso concreto das *muwaššahat*¹²⁷.

Así non sería anormal que estas tendencias de cambio na forma métrica, xurdisen nunha situación de fusión lingüística e cultural como a que se deu en Al-Andalus, e da que quedou constancia na Arte e, sobre todo, na Literatura da época.

No caso hipotético de que a orixe das formas citadas estivese na poesía árabe, a transición a un sistema fonético como o romance no que a cantidade carece de relevancia fonolóxica, levaría necesariamente a

¹²⁷ Vid. SEMAH (1984).

unha transformación de tipo acentual tal e como sucedeu na métrica grega (Vid. 1.2.1.1.1) e na transición desde a versificación latina clásica á medio-latina que veremos no seguinte apartado, ou ben ao isosilabismo con ou sen ritmo fixo. A execución cantada dos poemas reforzaría a tendencia rítmica.

En síntese, a tese arábigo-andaluza non está plenamente clarificada por parte dos seus defensores e detractores. Obxectivamente existe unha intensa coincidencia formal e temática entre a lírica medieval galego-portuguesa e a poesía de Al-Andalus sen que se poida establecer se a relación é de tipo casual ou causal, e se a dirección é simple ou dobre na secuencia causa-efecto neste caso.

Os estudos máis obxectivos e libres de prexuízos limítanse a confirmar as evidentes similitudes sen demostrar se obedecen á derivación desde unha ou outra poética, á posibilidade dunha orixe común ou ben por sufriren unha evolución paralela con converxencia de formas e temas. De admitirse unha orixe en Al-Andalus, as orixes da poesía andalusí poden ser, cando menos, tantas como as linguas nas que se expresa ou os diversos influxos culturais que conflúen no crisol do Islam, expandindo polos tres continentes do *vello mundo*.

En calquera caso o proceso de adaptación do sistema métrico de tipo cronémico do árabe á fonética romance conduce a un sistema de tipo rítmico con ou sen isosilabismo que, neste último caso, pode chegar a prescindir do ritmo, quedando como exclusivamente silábico, tal e como indicou Prieto Alonso¹²⁸.

¹²⁸ Cfr. PRIETO ALONSO (1984:132-33):
«...O metro silábico debe pois ser considerado como unha variante do metro acentual -do que certos acentos poden ser elididos facultativamente na estrutura latente... Por todas estas razóns consideraremos o metro silábico como unha variante do metro acentual, podendo-se apresentar baixo a forma isosilábica ou non isosilábica, esta última sendo a súa forma xenuína...»

1.3.3.2 TESE LATINO-MEDIEVAL:

Incluimos dentro desta as teses das orixes litúrxica e medio-latina e, en parte, a da orixe clásica¹²⁹, que R. Lapa trata de non unificar alegando diferencias no enfoque¹³⁰: a explicación no contido na medio-latina e na forma na litúrxica.

As teses medio-latina e litúrxica defenden respectivamente, a orixe na literatura civil medieval en latín e nas formas da mélica e himnoloxía eclesiásticas.

A tese medio-latina xurdiu como consecuencia do pulo que recibiron os estudos latino-medievais nas universidades de Alemaña, principalmente en Munich e Göttingen, desde a segunda metade do século XIX. O latín medieval pasou de ser desprezado como corrupción do latín clásico a ser valorado como expresión dunha interesantísima literatura. Co incremento do estudio do *Mittelaltēin*, este chega a constituír unha disciplina independente cos seus propios métodos de investigación. Os profesores Meyer e Traube organizaron o estudio científico do latín medieval, iniciando a formulación da tese.

W. Meyer estudiou a poesía rítmica medio-latina, formulando as hipóteses de que a orixe da versificación románica e xermánica estaría na poesía rítmica medieval e de que o principio do isosilabismo xa aparecía nos himnos cristiáns sirios do século III¹³¹.

¹²⁹ Esta tese pretende derivar certos temas da poesía cortés dunha influencia dos poetas eróticos gregos e latinos, especialmente de Ovidio e do lirismo Alexandrino. Resulta evidente que a tradición clásica perdurou e influíu nos trovadores pero filtrada pola escolástica e as outras vías de transmisión.

¹³⁰ Lapa mantén a diferenza conceptual e funcional entre as dúas teorías en *Líções*. Vid. LAPA (1981:69-98).

¹³¹ Vid. MEYER (1905).

Para o erudito de Göttingen hai dous períodos na versificación rítmica latino-medieval: o que vai do século V ata fins do XI, e o que abrangue os séculos XII e XIII. No primeiro período predomina o verso longo, chegando a aparecer versos de 16 sílabas que considera procedentes da unión de dous octosílabos iámbicos ou trocaicos. Os ritmos anapéstico e dactílico eran raros nesa época. A elisión non se practicaba de maneira habitual, tolerándose amplamente o hiato, aínda que existise a conciencia de que constituía unha irregularidade. A rima (cultivada principalmente polos irlandeses) aparece misturada coa asonancia e une, xa no século XI, versos de desigual medida.

No segundo período ha de salientarse a figura de Abelardo como creador e refundidor de formas que, segundo Meyer, explica as dos primeiros poetas provenzais. Nesta época os poetas medio-latinos tomaban da variedade métrica das secuencias os ritmos cos que adornaban as súas cancións. Algún ritmo podería proceder da poesía popular. O verso longo deu orixe a todo tipo de combinacións pola división e subdivisión dos seus elementos rítmicos. A cadencia aínda non era regular na totalidade dos versos, pero o emprego do ritmo trocaico favorecía a uniformidade.

En xeral as tres ou catro sílabas finais eran as que daban o ritmo, en tanto que nas demais só se consideraba a cantidade. No caso de concorreren monosílabos no verso, o acento rítmico podía aparecer onde fose necesario. O hiato era evitado e a rima, que é obrigatoria desde a metade do século XII, afecta non só ás terminacións dos versos, xa que moitas veces aparecen rimados os hemistiquios. Isto levaría á división do verso longo: todo o que exceda de oito sílabas, ha de repartirse en dous hemistiquios.

Catro anos máis tarde Wechssler aborda o tema desde unha perspectiva culturalista nun volume¹³² no que estudia as relacións do trobadorismo e do cristianismo. Para este autor o trobadorismo ha de ser considerado como produto de cultura que reflecte as correntes espirituais do seu tempo e como factor cultural, iniciador dos novos ideais que preludian o Renacemento. Os trobadores eran poetas cultos do seu tempo sometidos ao influxo de doutrina cristiá e da educación escolástica.

Henning Brinkmann busca na poesía latina que precede ao trobadorismo, os elementos esenciais na formación deste¹³³. Recollendo os datos dos poetas clericais do século XI, dos cancioneros goliardescos do XI e do XII (*Carmina Cantabrigensia* e *Carmina Burana*), e dos *Analecta Hymnica Medii Aevi*, demostra a existencia dunha poesía clerical amorosa xa desde o século XI. Esa poesía floreceu principalmente en Angers, tendo como representantes máis notables a Marbode de Rennes, Hidelberto de Tours e Balderic de Bourgueil.

Tamén estudia Brinkmann a relación epistolar entre frades e freiras durante os séculos X, XI e XII vendo a evidente influencia de Ovidio e do *Cantar dos Cantares*, mistura de sensualidades baixo a forma alegórica que anticipa o lirismo trobadoresco. Asemade na sublimación da muller como *domina* e na mistura do *amor purus* e do *amor mixtus*, ve o erudito alemán o fundamental das concepcións dos primitivos trobadores. Serían pois os Goliardos os encargados de espallar eses temas, constituíndo un nexa entre a poesía clerical superior e a dos trobadores seculares.

¹³² Vid. WECHSSLER (1909).

¹³³ Vid. BRINKMANN (1925) e (1929).

Ademais establece a filiación de determinados xéneros poéticos (*pastorela, carta de amor en verso, canción de cruzada, pranto, sirventés, tençon* etc.) na poesía medio-latina. O único xénero ao que non lle atopou precedentes medio-latinos é o da *canción de amor* que precisamente é o xénero máis representativo do lirismo trobadoresco.

Seguindo a Brinkmann, Guido Errante¹³⁴ salientou a influencia das escolas clericais francesas do século XI, considerando que o centro que forneceu o espírito e a cultura dos trobadores foi Chartres. Na cuestión da forma apóiase nos traballos de W. Meyer para demostrar, mediante exemplos tomados do canto litúrxico, que o principio da repetición non só penetra no lirismo trobadoresco no que aparecen formas novas e artificios (*refrán, cobra caudata* etc.) senón que o invade todo, interior e exteriormente, na práctica e na doutrina, transformándose nun motivo esencial.

Reto Bezzola publica en 1940 un estudio sobre o duque Guilhem IX de Aquitania¹³⁵ no que entende que foi este príncipe o primeiro que formulou na poesía profana os ideais do amor cortés por oposición ao misticismo relixioso, especialmente cando Robert d'ArbiseI, abade de Fontevrault, iniciou un movemento ascético seguido por moitas mulleres. Este feito alarmou ao duque que buscou a contraposición dun misticismo mundano que rivalizase coa atracción exercida polo amor místico.

O amor cortés é o resultado da confluencia de elementos diversos na súa natureza e procedencia: a reelaboración de temas de Ovidio e doutros poetas latinos, reminiscencias da cultura árabe oriental e andalusí, o propio misticismo relixioso e a poesía de amor clerical.

¹³⁴ Vid. ERRANTE (1943).

¹³⁵ Vid. BEZZOLA (1940).

Este estudio foi incorporado á súa monumental obra en cinco volumes¹³⁶ na que se remonta á corte ostrogoda de Teodorico (475-526) na procura dos elementos da cultura trobadoresca, pasando pola corte merovingia na que o ideal da *dulcedo* inspira os poemas áulicos e relixiosos de Venancio Fortunato, para chegar ao século IX con poetas como Walafrid Estrabón ou Sedulio Escoto, precursores da poesía clerical amatoria que florece dous séculos despois, como Brinkmann observou.

En síntese esta monumental obra segue a liña socio-culturalista sen entrar en aspectos formais ou confrontar as formas poética ás que alude. Só analiza a xénese e tradición dos temas e motivos do lirismo trobadoresco, en particular os relacionados co amor cortés. A confluencia de elementos na xénese do amor cortés establece a asociación desta tese coa que vimos de analizar.

A tese medio-latina implica un certo nivel cultural e un coñecemento familiar do latín por parte dos trobadores. O romanista de Ucraína Dimitri Scheludko¹³⁷ considera a estes como auténticos discípulos da retórica latino-medieval, xa que non estaban en situación de comprenderen a antigüidade clásica, que neles quedaba reducida ao didactismo e aos ditos sentenciosos. Nun artigo posterior insta a prescindir das análises dos sentimentos do trobador para centrarse en fixar os padróns imitados na elaboración das poesías, e así poder seguir o seu encadeamento, a súa historia¹³⁸.

¹³⁶ Vid. BEZZOLA (1944-1963).

¹³⁷ Vid. SCHELUDKO (1927).

¹³⁸ Vid. SCHELUDKO (1931).

Para Scheludko o tema, a escolla da rima e a distribución dos versos son o produto dun traballo mecánico e do seguimento dunha serie de pre-conceptos formais. Trata de demostrar con abondosas citas a dependencia dos trobadores con respecto á retórica e didáctica latino-medievais. Certas expresións (*polir* as palabras, *colorar* unha canción, *trobar clus*, *trobar léu*), certos lugares comúns (o xogo das antíteses, "amar á nemi-ga", o desexo de morrer) e procesos versificatorios (a aliteración, o *dobre*, a *tornada*) virían desta dependencia.

Como vemos segue sen terse en conta a combianción de texto e música, ou, con maior precisión, a célula de música, letra e danza, imprescindible para comprender a creación lírica medieval e a poesía trobadoresca en particular. A xénese aparece ubicada nesta teoría nun territorio (Angers) afastado dos focos trobadorescos e a superior cultura que se lle atribúe aos trobadores non está debidamente probada.

Xa que a música é inseparable do texto, seguindo as suxerencias de W. Meyer abriuse unha nova liña de investigación na música eclesiástica e nos tipos métricos axustados a esa música. O foco desta posibilidade de orixe aparece máis próximo do que se vén considerando como o berce da cultura trobadoresca, no centro musical que era o mosteiro de San Marcial de Limoges. Este feito está apoiado na denominación de *limosinos* pola que eran coñecidos na Península os primeiros e máis importantes trobadores (documentada no século XV). Para Lapa esta tese ou ramificación de tese ten a *vantagem de estabelecer uma ponte de ligação entre a poesia culta da Igreja e os meios populares, familiarizados com as cerimónias litúrgicas e naturalmente fortemente impressionados por elas*¹³⁹.

¹³⁹ Cfr. LAPA (1981:84).

A posible etimoloxía do vocábulo *trobar* parece estar relacionada con *tropos*, expresión grega que designaba as variacións e interpolacións de versículos no texto oficial do canto litúrxico, xa na liturxia bizantina do século V. No século IX os músicos eclesiásticos comezaron a empregar estas innovacións en occidente para amenizar a aridez e a severidade do canto. A proliferación dos *tropos* causou alarma na Igrexa pola alteración do texto litúrxico co pretexto da melodía, que deixou de servir *decentemente* á liturxia para dar cabida a un lirismo profano capaz de expresar o amor sensual e goliardesco con todos os seus matices.

Diversos musicólogos estudiaaron a relación entre as formas rítmicas trobadorescas e a música eclesiástica. J. Beck¹⁴⁰ indicou que era a melodía o que determinaba o verso e a estrofa dos trobadores, e que esa melodía tiña unha orixe litúrxica. Rexeitando unha orixe popular polo requintado de música e da letra, ubica a xénese das formas trobadorescas na melodía gregoriana.

O musicólogo alemán F. Gennrich observa que na poesía cantada da Idade Media a rima ten unha importancia secundaria na construción da estrofa, exclusivamente determinada pola música, negando unha posible orixe destas formas poéticas trobadorescas tanto no ámbito arabigo-andaluz¹⁴¹ como no da poesía culta medio-latina. Así sitúa a súa orixe na música eclesiástica¹⁴² da que deriva todos os tipos de canción románica, agás o *rondel*, como podemos apreciar no seguinte esquema:

¹⁴⁰ Vid. BECK (1910).

¹⁴¹ Gennrich foi un dos detractores das teorías de Ribera e como tal xa foi citado no apartado anterior (Vid. NOTA Nº 75).

¹⁴² Vid. GENNRICH (1929:227).

ORIXE	TIPOS FUNDAMENTAIS	XÉNEROS DERIVADOS
LITÚRXICA	- LADAÍÑA-----	CANTAR DE XESTA
	- SECUENCIA--	ESTAMPIDA (canción de baile)
		LAIS (<i>secuencia</i> abreviada, especie de transición ao <i>himno</i>)
	- HIMNO-----	CANCIÓN
POPULAR + LITÚRXICA	- RONDEL-----> RONDEL	

As formas derivadas da ladaíña xurdiran no Norte de Francia e as que derivan do himno, en Occitania, onde predominaron na canción, o contrario sucedería no Norte que preferiu o *lais*¹⁴³.

As teorías deste musicólogo caen nun esquematismo simplista que parte dunha interpretación da forma musical tan cuestionable como a que critica (p. e. a de Ribera), sen extenderse na averiguación dos principios versificatorios.

Hans Spanke ocúpase activamente do problema da forma enfocando a cuestión do *ronde*¹⁴⁴, estrofa con volta que ten esta estrutura métrica:

a A a b A B

¹⁴³ Vid. GENNRICH (1931) e (1932).

¹⁴⁴ Vid. SPANKE (1929).

A diferenca de Gennrich entende que a evolución musical non se pode limitar ao ámbito da música litúrxica que, por ter un carácter ríxidamente conservador, non favorecía esa evolución. Tería que haber outros xéneros musicais á marxe da liturxia cultivados por artistas seculares: *tropos, secuencias, conductus* etc., o que el denomina *musica pia non liturgica*.

Tamén repara Spanke nas ilustracións de certos manuscritos nas que figuran músicos e danzadeiras a carón do texto de cancións relixiosas, o que evidencia que, ademais da súa interpretación cantada, servía ás veces para o acompañamento de danzas¹⁴⁵. As reiteradas prohibicións de danzas e cantigas profanas no recinto dos templos, son a proba de que estas eran frecuentes cando non habituais.

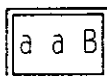
Spanke estudiou os manuscritos de San Marcial de Limoges, observando que nas coleccións litúrxicas que non servían directamente para o canto da Igrexa, aparecen obras profanas e cancións de amor, o que constituía unha proba da influencia da arte secular na arte litúrxica, ou ben de que era unha parodia ou imitación profana de temas relixiosos¹⁴⁶.

Esa arte profana tiña que ser necesariamente unha arte popular tradicional co que establece vínculos entre a tese latino-medieval e as teorías que preconizan unha orixe popular para a lírica medieval galego-portuguesa, tese da que nos ocuparemos no seguinte apartado.

¹⁴⁵ No manuscrito 1118 da Bibliothèque National de Paris que contén Tropos do século XI, aparecen figuras de xogares e soldadeiras tocando diversos instrumentos ou en actitudes mímicas ou de danza. Vid. BECK (1910).

¹⁴⁶ Vid. SPANKE (1930-31).

Tamén repara no *conductus*, denominación do antigo verso do que deriva o lirismo vulgar medieval, e que tiña na súa forma máis simple o seguinte esquema:



Esta estrutura coincide cun dos tipos máis comúns nas cantigas paralelísticas medievais¹⁴⁷. Spanke observa a identidade de forma que traspón á melodía e explica mediante un proceso de imitación que se iniciaría antes do período trobadoresco, tendo en conta que os primeiros casos de *conductus* xa aparecen no século VI¹⁴⁸.

A transición do lirismo medio-latino ao trobadoresco produciuse cando os *tropatores* se converteron en *trobadores*, ou o que é o mesmo, cando deixaron de escribir en latín para empregaren no sucesivo as linguas romances, mantendo os principios métricos, os tipos estróficos e algunhas das formas do *conductus*¹⁴⁹.

Seguindo estas afirmacións, a orixe das formas lírica medievais aparece intimamente ligada á música. Se reparamos nunha definición de *Tropo* feita a finais do século XI: *conversio vulgaris modulationis* (adaptación ao canto relixioso dunha melodía vulgar), temos que identificarnos coa afirmación que Lapa fai con respecto a esta: *A música bebia em todas as fontes; mas a mais viva e a mais fresca foi sempre a fonte popular*¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Tavani agrupa dentro deste tipo 138 casos estróficos que inclúe no N.º 26. Cfr. TAVANI (1967:66-78) e nos que se concentra a maioría de correspondencias paralelísticas.

¹⁴⁸ Vid. SPANKE (1938:5).

¹⁴⁹ Vid. SPANKE (1946:7).

¹⁵⁰ Cfr. LAPA (1982:17).

En síntese Spanke integra a orixe popular na tese medio-latina e ten en conta o factor condicionante da música (o mesmo que xa fixera Ribera) superando en parte o enfoque simplista e unilateral dos autores anteriores.

Estas teses integradoras foron cuestionadas polo seu compatriota o metricista Ph. Becker quen nega a posibilidade dunha versificación románica popular e común¹⁵¹. O seu posicionamento supón unha regresión a argumentos historicistas e sociolóxicos (Vd. supra Bezzola e Errante), considerando a Guilhem IX como o creador da poesía occitana, así como o inventor de certos procesos versificatorios¹⁵².

Lapa argumenta en favor das teses de Spanke co *strambotto*¹⁵³, forma lírica italiana construída mediante paralelismo ou procedementos anafóricos que para o de Anadia é unha proba da refundición artística dos antigos esquemas populares que aínda coexisten cos esquemas máis elaborados na tradición oral.

O seu esquema primitivo sería un canto monoestrófico de dous versos:

aa / ab

similar á bailada popular portuguesa actual que se confirma no caso dos *estribotes* do século XIII con versos pareados de 5 e 7 sílabas.

¹⁵¹ Vid. BECKER (1932).

¹⁵² Cfr. LAPA (1981:93-94):
«...a estrofe de seis versos, octossílabos todos, salvo o 4º e 6º de quatro sílabas, a mistura de versos graves com agudos, o onzessílabo com pausa na sétima sílaba e ligado estroficamente com o quinzessílabo...».

¹⁵³ Unha vez máis aparece esta denominación similar ás citadas no apartado anterior (Vid. NOTAS 113 a 116) a propósito do traballo de María Morrás sobre o zéxe7. Vid. LAPA (1981:94-96).

Isto levaría a derivar desta tese a hipótese dunha orixe común panrománica. Para Lapa é *irresistível o confronto entre o conductus, o strambotto, os velhos refrãos franceses, os temas iniciais galego-portugueses e as carjas mozárabes. Tudo isso parece indicar a existência, na velha România, de um cantarzinho de conteúdo lírico, galhofeiro ou sentencioso, de que, por um processo de reelaboração mais ou menos culto, mais ou menos popular, se tiraram em diversos tempos e lugares, as carjas mozárabes, as cantigas paralelísticas galego-portuguesas e os strambotti italianos*¹⁵⁴.

A liturxia e a paraliturxia dos cantos populares aparecen como orixe e elemento unificador das formas líricas ou mélicas, principalmente na Península Ibérica onde se orixinou unha liturxia plástica e apaixonada, en palabras de Jole S. Ruggieri¹⁵⁵, para substituír o profundo paganismo das crenzas e costumes. Trátase da liturxia mozárabe, da que xa en 1934 Isabel Pope derivara o esquema melódico das cantigas paralelísticas de Martin Codax¹⁵⁶.

Aceptando a posibilidade dunha orixe románica común, aínda está por determinar cal era o sistema de versificación empregado. A este respecto Walther Suchier, quen non comparte a tese da orixe dos metros románicos nos himnos latino-medievais e na súa irradiación a partir de Francia, presenta o feito de que se coñecía na Península Ibérica, xunto á métrica de sílabas contadas, unha arte versificatoria máis libre que contaba os acentos e non as sílabas¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Cfr. LAPA (1981:95-96).

¹⁵⁵ Vid. SCUDIERI RUGGIERI (1943-50:34).

¹⁵⁶ Vid. POPE (1934).

¹⁵⁷ Vid. SUCHIER (1950).

Ese proceso de *isokolon* nada ten que ver coa poesía francesa e vén posiblemente dunha poesía popular preliteraria, da que non se pode dudar, en base ás indicacións que sobre ela existen en fragmentos que nos chegaron e nas actas dos Concilios. Esa poesía popular romana da baixa antigüidade é a que tería enxendrado os principais tipos da versificación románica.

Chegados a este punto é necesario precisar que transformacións fonéticas sobre o sistema vocálico latino no proceso de evolución cara ás linguas romances coa conseguinte transformación do sistema da versificación latina na Idade media.

No latín clásico a cantidade vocálica¹⁵⁸ era pertinente na oposición fonemática (longa vs. breve sen grafemas distintivos)¹⁵⁹ e na determinación do acento que tiña carácter fixo¹⁶⁰. O sistema métrico do latín clásico era de tipo cuantitativo cronémico con estruturas similares ás do grego clásico do que, dado o influxo exercido pola cultura helénica, en boa parte deriva.

No latín falado as vocais longas comezaran a pronunciarse como pechadas e as vocais breves como abertas¹⁶¹. Cando se verifica a expansión do latín, paralela da expansión de Roma, superpoñéndose a linguas que carecían do trazo fonolóxico da cantidade vocálica, comezou a perderse

¹⁵⁸ A cantidade corresponde á sílaba, pero a diferenza entre sílaba longa e breve nun principio viña dada probablemente só pola duración da vocal.

¹⁵⁹ Dentro dos numerosos casos de oposición cuantitativa de palabras co mesmo timbre vocálico citamos estes casos paradigmáticos:
1º *venit* vs. *venit* (oposición morfolóxica de TEMPO: presente vs. perfecto de *venire*).
2º *rosa* vs. *rosa* (oposición morfolóxica de CASO: nominativo vs. ablativo).
3º *malum* vs. *malum* (oposición léxica "mal" vs. "mazá").

¹⁶⁰ No latín prehistórico o acento caía sempre na primeira sílaba. Na época clásica a posición do acento estaba determinada pola cantidade da penúltima sílaba. Este acento, que tal vez era de altura ou musical na época prehistórica (igual que o grego), pasa a ser de intensidade ou espiratorio a partir do século III a. C. Vid. BERNARDI PERINI (1964) e AA. VV. *L'accent latin*.

¹⁶¹ Para as transformacións que sofre o sistema vocálico latino no seu tránsito cara as linguas romances Vid. TAGLIAVINI (1964: 189-195).

o sentido da quantidade¹⁶², pelo que foi quedando como única distinción (e tampouco para todas as vogais) a diferenca de apertura ou de timbre. Podemos apreciar o proceso evolutivo nos seguintes esquemas:

1º TRANSICIÓN DO SISTEMA VOCÁLICO DO LATÍN CLÁSICO AO LATÍN COMÚN NA ÉPOCA DO ALTO IMPERIO (A PARTIR DO SÉCULO I):

	SERIES VOCÁLICAS							
	PALATAL				MEDIA		VELAR	
LATÍN CLÁSICO	i	ĩ	ē	ēs	a	a	ō	ō u a
LATÍN COMÚN	i	i	e	e	a	a	o	o v u

2º TRANSICIÓN DO VOCALISMO TÓNICO DO LATÍN COMÚN AO PRERROMANCE, SISTEMA ROMANCE COMÚN (ROMANÍA OCCIDENTAL) DURANTE A ÉPOCA DO BAIXO IMPERIO:

	SERIES VOCÁLICAS							
	PALATAL				MEDIA		VELAR	
LATÍN COMÚN	i	I	e	ε	a	o	o v u	u
SÉC. II-III	i	e	ε	ε	a	o	o v u	u
SÉCULOS IV-V	i	e	ε	ε	a	o	o u	u

3º TRANSICIÓN DO VOCALISMO ÁTONO DO LATÍN COMÚN AO PRERROMANCE DURANTE A ÉPOCA DO BAIXO IMPERIO (SÉCULOS IV E V):

	SERIES VOCÁLICAS							
	PALATAL				MEDIA		VELAR	
LATÍN COMÚN	i	I	e	ε	a	o	o v u	u
PRERROMANCE	i	e	e	e	a	o	o u	u

¹⁶² Cfr. TAGLIAVINI (1964:190):
«Sant'Agostino (En. in Psalm., 138, 20) dice espressamente che
Afrae aures de correptione vocalicum vel productione non iu-
dicant e avverte che gli Africani confondevano facilmente os
"osso" e os "bocca"».

Como se indicou a cantidade decae en favor do acento dinámico. Así todas as vocais acentuadas que non ían en posición eran pronunciadas como longas, o que motivou a tendencia a diptongárense en determinadas linguas romances, as vocais en posición pronunciábanse breves¹⁶³. Pero as regras da posición xa non son as mesmas do período clásico, ocasionando o desprazamento do acento da antepenúltima á penúltima sílaba cando a oclusiva que forma grupo na última se une á precedente, alongándose esta¹⁶⁴.

Outro cambio de acento con consecuencias fonéticas na evolución romance é o que se orixinou nos numerosos casos nos que *e* ou *i* van na penúltima sílaba, levando a continuación unha vocal breve. O acento pasaba a esa vocal e tanto *e* como *i* asumían un valor semiconsonántico (*j* iode) p. e. *mulierem* > *muljére(m)* > gal. *muller*; *putéolis* > *putjólis* > Pozzuoli. No caso paralelo con *u*, cando pasa á semiconsoante (*w* wau) pode desprazarse o acento á sílaba anterior p. e. *battúere* > *báttwere* > it. *bátttere* (aínda que neste caso podería ser unha formación analóxica creada sobre o presente *battuo* / *batto* > *battere*) ou ben, o mesmo que no caso anterior, desprazarse á vocal (gal-port. *bater*). Nun e noutro caso cae o wau por estar en hiato.

¹⁶³ Cfr. TAGLIAVINI (1964:195, NOTA 52): «Nella metrica si considera la quantità della sillaba e non solo della vocale: quando si dice che una vocale breve per natura diviene lunga per posizione si vuol dire che la sillaba che comprende una vocale breve seguita da due consonanti è lunga come quella che comprende una vocale lunga per natura seguita da una sola consonante. Questa quantità puramente metrica non ha alcun influsso sullo svolgimento delle vocali toniche nelle lingue romanze, mentre un notevole influsso sull'evoluzione della vocale tonica esercita il fatto di essere in sillaba chiusa o aperta. Una tendenza che si sviluppò nella formazione della nuova quantità nella lingua parlata è quella che ci appare nella cosiddetta "legge di Ten Brink". Secondo questa legge si sarebbero mantenute solo le combinazioni: 1) vocale lunga + consonante semplice, p. es. *ma-ter*; 2) vocale breve + due consonanti p. es. *oc-to*. Avrebbero invece subito un mutamento radicale le altre due combinazioni: 3) vocale breve + consonante semplice > vocale lunga + consonante semplice, p. es. *pe-dem* > *peedem* > it. *pie-de*; *ho-mo* > it. *uomo*; 4) vocale lunga + due consonanti > vocale breve + due consonanti, p. es. *tec-tum* > *tec-tum*. Ciò servirebbe a spiegare perché le dittongazioni sono avvenute, in genere, solo in sillaba libera».

¹⁶⁴ Cfr. TAGLIAVINI (1964:193): «"Muta cum liquida" fece posizione per gli antichi poeti (specialmente drammatici: Nevio accentava ancora *inté-grum*): nei poeti classici, muta più liquida può fare o non fare posizione, ma Quintiliano ed altri grammatici raccomandano la pronunzia *tēnebrae*, *vólucres* ecc. La tendenza antica continua, o meglio se vivifica, nel Latino volgare e l'occlusiva è sempre unita alla sillaba precedente che viene allungata e, quando questa sia la penultima, prende l'accento tonico (*in-te-grum* > *in-tég-rum*, *pál-pe-bra* > *pál-péb-ra* ecc.)».

Unha tendencia fonética documentada xa desde a época republicana é a da *síncopa* da vocal postónica cando vai entre oclusiva e líquida ou nasal, entre estas e oclusiva ou entre dúas nasais p. e. *dóm̃ina* > *domna* (documentado xa na *Lex Agraria* no 111 a. c.); *óculus* > *oclus* (documentado en Petronio); *cál̃idus* > *caldus* (forma documentada en Plauto, Catón, Varrón, Petronio e Quintiliano). Tamén hai tendencia á *síncopa* nas vocais da sílaba intertónica (a que segue ao acento secundario e precede ao primario), sendo esta máis serodia, ademais de carecer do amplo carácter da postónica. As *síncopas* non se deron nun mesmo tempo nin afectaron por igual a todo o territorio romance.

Estes cambios no sistema vocálico e na acentuación afectan á versificación do Baixo Imperio e, sobre todo, á versificación medio-latina, provocando a ruína do sistema cuantitativo e a súa substitución por sistemas de tipo rítmico. O latinista sueco Dag Norberg estudiou as transformacións da acentuación latina e as desviacións da norma¹⁶⁵ que se producen nesta época.

Ademais dos cambios de acento sinalados por Tagliavini, dos que xa nos ocupamos antes, Norberg analiza os cambios de acento nas palabras compostas, principalmente as formadas mediante prefixos, tendéndose nestas á adopción dunha acentuación análoga á da palabra simple, p. e. *rénegat* > *renégat* por analoxía con *négat*; *résonat* > *resónat*, forma que xa está documentada nos hexámetros de Alvaro de Córdoba¹⁶⁶ e noutros autores, consolidándose en romance.

¹⁶⁵ Vid. NORBERG (1985).

¹⁶⁶ Nas terminacións de hexámetros: *unda resonat, namque resonat, e lingua resonat*. Cfr. *Corpus scriptorum muzarabicorum I* (1973: VII. 10: IX. 119 e XI. 22 e 151).

Na poesía rítmica da alta Idade Media son máis frecuentes os casos de recomposición analóxica, p. e. *detúlit* < *détulit* aparece nun canto no que se imita o verso sáfico (*Gabriel salutem*) in *Galilea uirgini detúlit*¹⁶⁷.

A recomposición tamén pode levar á restitución da vocal da vocal do verbo simple, nun fenómeno análogo ao da etimoloxía popular, como sucede nun poema de Magister Etienne escrito no 698 sobre o sínodo de Pavia no que di *ubi resédens papa pius Sergius*¹⁶⁸. Esta recomposición non era obrigatoria e así atopamos no verso 42 da *Exortatio paenitendi* (canto visigótico) *nequiter vivéndo displícet*¹⁶⁹.

Esta tendencia á recomposición non se limita aos verbos, pois tamén pode aparecer nos adxectivos: *redólens*, *immémor*, *inópum*, *praepótens*, *mortíferum*, *innócens*, *impíos*; nos adverbios: *desúper*, *undíque* e nos numerais: *duodécim*, *quindécim*¹⁷⁰.

Tamén alude Norberg a outros cambios na cantidade/acentuación do sistema verbal latino (cambio de certos verbos da 2ª conxugación latina á 3ª con posterior evolución nas formas proparoxítonas do italiano, substitución dos infinitivos en -ere por ere no latín de Hispania, alternancias do tipo *dixérunt*, *fecérunt* vs. *díxerunt*, *fécerunt* etc.).

A acentuación dos prestamos doutras linguas, particularmente do grego, tamén foi obxecto da atención do latinista sueco¹⁷¹, tendo en conta que xa desde a antigüidade había acentuacións diferentes e que non

¹⁶⁷ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922: XXIII. n.10.3.2).

¹⁶⁸ Cfr. *Poetae Latini Aevi Carolini* (1881: IV. 730: 14.1).

¹⁶⁹ Cfr. *Poetae Latini Aevi Carolini* (1881: VI. 764).

¹⁷⁰ Cfr. NORBERG (1985: 8 e NOTA 24).

¹⁷¹ Vid. NORBERG (1985:10-16).

sempre eran consecuentes as regras dos gramáticos. Nas épocas arcaica e clásica, os vocábulos de procedencia grega seguían as leis da fonética latina no seu proceso de adaptación. Así κύμινον, κάμαρα, πλατεία, μάχινα eran adaptadas como *cumínium*, *cámara*, *plátea* e *máchina*, acomodando a acentuación á cantidade da penúltima sílaba.

Tanto en grego como en latín existía a tendencia ao alongamento da sílaba breve acentuada e a abreviarse a longa átona. Así a segunda sílaba de ἐρημος, pronunciábase como breve a pesar do grafema, dando orixe á forma latina *éremus*. O elevado número de vocábulos gregos que penetraron no latín en diversas épocas, tanto por vía oral como mediante a escrita, deu orixe a casos de acentuación diferente para unha mesma forma orixinaria.

Hai vacilación entre a acomodación á norma latina e o mantemento da acentuación orixinaria grega, especialmente cando unha e outra eran contradictorias ou cando, como se vén de indicar, a cantidade xa non corespondía en grego á da posición.

Os vocábulos proparoxítonos gregos tenden a conservar a súa acentuación en latín, mesmo cando a penúltima sílaba é longa (abreviándose neste caso nos poetas do inicio da época imperial). Así vemos *émbema*, *próblema* etc.. Esta acentuación fíxose máis común entre os escritores medio-latinos. Sen embargo había poetas que preferían as normas latinas como o anónimo autor do himno métrico *Veni Creator* no que figura o verso *qui paraclitus diceris* na segunda estrofa.

Os oxítonos gregos (incompatibles coa acentuación latina) toman como principal o acento secundario que levaban na antepenúltima, pasando a ser proparoxítonos: *áthleta*, *báptismus*, *thésaurus*. Os nomes propios

estaban afectados polas mesmas regras: ~~Δαμασκός~~ aparece como Dámascus neste verso procecente dun himno rítmico: *Haec namque dixit dominus Paulo pergenti Dámasco*¹⁷².

A substitución do sistema vocálico cuantitativo latino por un sistema cualitativo trastornou as bases da poética. No sucesivo haberá que ter os imprescindibles coñecementos de prosodia para poder comprender a literatura das xeracións precedentes. Os gramáticos recomendaban que se aprendese a cantidade das vocais na escansión dos versos¹⁷³ e os eruditos medievais especulaban e polemizaban sobre a cuestión.

Os tratados da antigüidade foron a base da gramática medieval. Certos coñecementos esporádicos sobre a métrica e a prosodia do latín arcaico foran transmitidos por Prisciano e outros autores, como foi a alusión deste aos senarios iámbicos de Terencio e doutros poetas contemporáneos *ut omnibus in locis indifferenter ponerent quinque pedes, id est iambum uel tribrachum uel anapaestum uel dactylum uel spondeum, absque postremo loco*¹⁷⁴. Beda o Venerable describe de maneira semellante unha forma «pesada» do setenario trocaico¹⁷⁵ e, con base nos gramáticos algúns poetas do Baixo Imperio e de comezos da Idade Media escribiron dímetros e senarios iámbicos, o mesmo que setenarios trocaicos de forma «pesada» mesmo nos pés que, na época clásica, só permitían iambos ou troqueos¹⁷⁶.

¹⁷² Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922: II, n.25, 5, 2).

¹⁷³ Esta tendencia motivou a confusión entre a cantidade silábica e a acentuación aplicando á métrica rítmica os criterios da cronémica (ademais da nomenclatura), chegando ata o século XIX e a época actual (Vid. NOTA Nº 26).

¹⁷⁴ Cfr. *Grammatici Latini* (1857-80: III, 418).

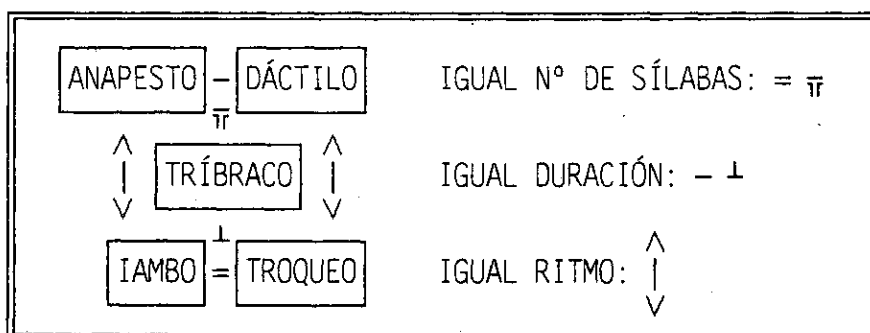
¹⁷⁵ Vid. MEYER (1905-36: II, 348).

¹⁷⁶ Vid. MEYER (1905-36: II, 342).

Entendemos que a razón destas equivalencias non se ha de buscar só na cantidade ou no isosilabismo. Así, por máis que iambo e troqueo teñan o mesmo número de sílabas e moras (dúas e tres respectivamente), coincidindo co tríbraco na duración, e que anapesto e dáctilo contén con tres sílabas e catro moras (o mesmo número de sílabas que ten o tríbraco), a única equivalencia posible entre iambo e anapesto e entre troqueo e dáctilo estaría no ritmo ascendente e descendente respectivamente.

Ademais observamos que na métrica rítmica un anapesto pode ser derivado a partir do metro formado por dous iampos mediante a elisión do elemento tónico do primeiro pé e que o iambo é un pé anapéstico ao que se lle elidiu a primeira sílaba como se explicará máis amplamente na segunda parte. Os tres tipos de versificación parecen estar presentes nestas equivalencias que desde Terencio e Prisciano transcenden á poesía medieval e que a modo de síntese presentamos nestes dous esquemas:

PÉ	FÓRMULA	NÚMERO DE SÍLABAS	NÚMERO DE MORAS	RITMO		
				ASCEN-DENTE	NEUTRO	DESCEN-DENTE
IAMBO	-	2	3	X		
TROQUEO	-	2	3			X
TRÍBRACO		3	3		X	
ANAPESTO	-	3	4	X		
DÁCTILO	-	3	4			X



O ensino dos gramáticos non sempre era o resultado de observacións obxectivas da lingua senón de especulacións subxetivas que en moitos casos foron seguidas polos poetas medievais. Se Prisciano ve unha acentuación proparoxítona nas formas *déinde*, *éxinde*, *périnde* e *alíquando*, *síquando*, *néquando*, atopamos *nec absque tortore sēuo quis fuit áliquéando* no himno de San Ursmar¹⁷⁷, ou noutro himno da mesma época: *Sic et magi délonge ueniunt dicentes*¹⁷⁸.

A cantidade da vocal que precede a *muta cum liquida* tamén foi obxecto de polémica entre os eruditos. Xa sinalaran os autores clásicos que, sendo *integrum* a forma correcta, nos hexámetros era tolerable a escansión *intēgrum*. Na evolución da lingua oral *integrum* pasa a ser *intēgrum* (Vid, NOTA N° 164), base das posteriores evolucións romances (cfr. galport. *enteiro*, fr. *entier*, esp. *entero*). Isto levou a pensar na indiferencia da cantidade da vocal seguida de muda máis líquida, dúbida que, entre outros expresa Lupo Servato no 836 nunha carta a Einhard¹⁷⁹.

Se na poesía cuantitativa da Antigüidade xa había casos de escansión como *arattrum* ou *candelabrum*, estes multiplícanse na poesía rítmica medieval: Paulino de Aquilea di *aureis septem unum de candélabris* e nun himno anónimo aparece *pellebat procul délubra Achaiam purgans láuacro*¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Cfr. *Poetae Latini Aevi Carolini* (1881: V. 209).

¹⁷⁸ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922: XLVI, n.89. 4.1).

¹⁷⁹ Cfr. LOUP DE FERRIÈRES (1927:48): «Quin etiam in eiusmodi dictionibus ut est "arattrum salubris", et similia, quae non modo positione sed etiam natura paenultima videntur habere productam, magna haesitatio est, in qua me adhuc laborare profiteor, utrum nam naturae seruandum sit: utrum paenultima, ut est, longa pronuntietur, an propter illud quod Donatus ait: *Si paenultima positione longa fuerit, ipsa acuetur (ut Catullus): ita tamen si positione longa, non ex muta et liquida fuerit, nam mutabit accentum (ut faretra)*, in natura simul et tali positione productis, communis syllaba naturae praeiudicet et accentus in ante-paenultimam transferatur».

¹⁸⁰ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922: IV, n.121.4).

Norberg prosegue citando outros casos que tamen foron motivo de controversia na Idade Media¹⁸¹, pasando logo a ocuparse do acento secundario, aspecto que, aínda que non o citasen expresamente os gramáticos latinos, tivo unha importancia capital na poesía rítmica medieval.

As únicas alusións, polo demais incertas, que aparecen na época do Baixo Imperio son unha frase de Cosentius (séc. V): *Si quis "oratorem" dicens priorem syllabam circumflexo accentu pronuntiet*¹⁸², na que parece dar a entender que escoitou pronunciar *òratórem* cun acento secundario moi marcado na primeira sílaba; ou unha observación de Sacerdos (no séc. III), susceptible de ser interpretada como unha alusión ao acento secundario na última sílaba¹⁸³.

O acento secundario foi a causa da xeminação das consoantes no italiano (p. e. *tollerare, rinnovare, seppelire* etc.) e da acomodación como proparoxítonos dos oxítonos gregos (Vid. supra). Aparece na poesía a finais da Antigüidade nun canto sobre o Xuízo Final citado por Beda: *Apparébit rēpentina díes mágna dómini*¹⁸⁴. Para manter un ritmo regular noutro verso (8.1) o autor altera o orde da frase, independizando a preposición *ad* da forma que rexe: *húius ómnes ád elécti còlligéntur dēxteràm*¹⁸⁵. Tamén é importante o acento secundario en poemas con ritmo acentual libre antes da cadencia final.

¹⁸¹ Vid. NORBERG (1985:21-28).

¹⁸² Cfr. *Grammatici Latini* (1857-1880: V. 392).

¹⁸³ Cfr. *Grammatici Latini* (1857-80: VI. 448): «...Hoc tamen scire debemus. quod uersus percutientes. id est scandentes. interdum accentus alios pronuntiamus quam per singula uerba ponentes. *Toro et pater. acutum accentum in to ponimus et in pa. scandendo uero inde toro pater Aeneas in ro et in ter*».

¹⁸⁴ Cfr. *Poetae Latini Aevi Carolini* (1891: IV. 507).

¹⁸⁵ A orde lóxica da frase rompería o ritmo: *huius omnes colligentur electi ad dexteram* o que evidencia a intención do autor.

Entre acento principal e acento secundario ha de haber, cando menos unha sílaba átona se as palabras non están separadas por unha pausa, podendo aparecer varios acentos secundarios nunha mesma palabra. As palabras enclíticas ou proclíticas poden ter un acento secundario ou non, segundo a súa posición na frase. Os monosílabos tenden a aglomerarse entre eles de dous en dous, recibindo o primeiro un acento principal.

A posición do acento secundario non é fixa. Así nunha palabra de seis sílabas como *ecclesiasticus* os acentos secundarios poden repartirse de dúas maneiras: *ècclesiásticus* (dúas sílabas átonas entre acentos) e *ecclèsíásticùs* (unha átona). Un exemplo da primeira escansión témo-lo no verso *órdo monásticus ècclesiásticus ésse solébat*¹⁸⁶ que serve para rexeitar a afirmación de Meyer de que os ritmos sempre eran trocaicos e iámbicos, sen que se permitise o ritmo que el denomina «daktylisch»¹⁸⁷.

A escansión do verso citado coincide formalmente co hexámetro dactílico desde o punto de vista cuantitativo, sendo sinalado como paradigma da forma poética na que se fusionan medida cuantitativa e ritmo¹⁸⁸ como se aprecia no esquema:

VERSO	órdo monásticus ècclesiásticus ésse solébat
MEDIDA CUANTITATIVA	- - - - - - - - - - - - -

¹⁸⁶ Cfr. *The Anglo-latin satirical poets and epigrammatist* (1872: 201. 5).

¹⁸⁷ Cfr. MEYER (1905-36: I, 181): «Der herrschende Rythmus ist stets trochaisch oder jambisch».

¹⁸⁸ Cfr. ERDMANN (1941:22): «Cf. Henricus Francigena *Clasifficatio poesiae: Subdiuiditur in III parte. in carmen. in rithmum. in utrumque. Cum enim obserues mensuras pedum. carmen vocatur... Rithmum est quando pares sillabe sunt... Vtrumque quando ibi metrum et rithmum ut hic "ordo monasticus ecclesiasticus esse solebat". Hic enim est mensura pedum et consonantia cum leoni-tate...*».

A división en pés-metros (dado que son dáctilos) aparece sinalada mediante | e como || no caso da diérese bucólica entre os metros cuarto e quinto.

Norberg cita outros dous exemplos para rexeitar a tese de Meyer, o primeiro deles escrito por un relixioso anónimo¹⁸⁹:

«Aue Maria, gratia plena, dominus tecum,
felix et pia, uirgo serena, quidquid aequum,
quidquid est tutum, quidquid uirtutum et honestatis,
quidquid est floridum, nobile, lucidum amoenitatis...»

Se procedemos á escansión destes catro versos, seguindo a preceptiva cronémica como fixemos no exemplo anterior, son trimetros adónicos os tres primeiros versos, sendo o cuarto un hexámetro dactílico. Se na escansión aplicamos os criterios da métrica rítmica, comezando pola última sílaba átona e considerando como extramétricas as sílbas átonas situadas antes das pausas temos un ritmo regular anapéstico nos catro ou doce versos (tendo en conta a rima interna cabe a edición como dous dísticos, ou dividir cada verso en tres: AA BB / a b c a b c d e f d e f):

ESCANSIÓN	VERSO
CRONÉMICA RÍTMICA	Aue Ma <u>ria</u> , gra <u>tia</u> ple <u>na</u> , do <u>mi</u> nu <u>s</u> te <u>cu</u> m, (-ó)(o o ó) (-ó)(oo ó) (-ó)(oo ó)
CRONÉMICA RÍTMICA	fel <u>ix</u> et pi <u>a</u> , ui <u>rgo</u> se <u>re</u> na, qui <u>d</u> qui <u>d</u> ae <u>qu</u> um, (-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó) (-ó)(o oó)
CRONÉMICA RÍTMICA	qui <u>d</u> qui <u>d</u> est tu <u>tum</u> , qui <u>d</u> qui <u>d</u> ui <u>rtu</u> tum et ho <u>ne</u> sta <u>ti</u> s, (-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)
CRONÉMICA RÍTMICA	qui <u>d</u> qui <u>d</u> est flo <u>ri</u> du <u>m</u> , no <u>bi</u> le, lu <u>ci</u> du <u>m</u> a <u>me</u> ni <u>ti</u> tis (-ó)(o o ó) (-ó)(oo ó) (-ó)(o o ó)

¹⁸⁹ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922: n.XLVIII. 288).

A escansión rítmica dá doce bímetros anapésticos co primeiro pé incompleto, en forma perfectamente periódica. Os símbolos empregados son os mesmos que se utilizaron nos exemplos anteriores (Vid. 1.2.1.2.1 e 1.3.3.1).

O segundo exemplo citado é outra estrofa de *adoniques rithmiques*¹⁹⁰:

«Conditor rerum omnium, deus,
lucis origo, luminis uerbum,
redemptor orbis, fons animarum,
pastor aeterne, immaculatus.»

Norberg ve aquí os dous tipos de adónico rítmico: o que denomina a) [´~~,´~ / ´~,~´~] para todos os adónicos agás o primeiro do terceiro verso, e o b) [~´~,´~] para este (redemptor orbis).

Se procedemos á escansión dos versos nos dous sistemas, plantexando unha acentuación diferente (redemptor¹⁹¹ orbis), a diérese nas dúas palabras finais do primeiro verso e o mesmo acento secundario que Norberg propón, non sen dúbidas, para *immaculatus*, obtemos en cada verso dous adonios do tipo a) na escansión que segue a norma cuantitativa, e un tetrámetro anapéstico co primeiro pé incompleto en cada hemistiquio na escansión rítmica, como podemos apreciar no esquema:

¹⁹⁰ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922: XI. n.141).

¹⁹¹ Aínda que a forma do latín clásico era *redemptor*, formulamos a proposta dunha acentuación proparoxitona baseada nestas dúas razóns: a) recuperación da tendencia arcaizante á acentuación na primeira sílaba; b) existencia de acento secundario nesta sílaba na forma do acusativo *redemptore(m)*, do que se derivan as formas romances. Ademais a armonización rítmica nunha execución cantada desprazaría o acento á sílaba anterior no caso de que a acentuación da palabra fose a que lle corresponde en función da cantidade da penúltima.

ESCANSIÓN	VERSO
CRONÉMICA RÍTMICA	Con <u>d</u> itor re <u>r</u> um om <u>n</u> ium, de <u>s</u> (-ó)(o o ó) (-ó)(oo ó)
CRONÉMICA RÍTMICA	luc <u>i</u> s or <u>i</u> go, lum <u>i</u> nis uer <u>b</u> um, (-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)
CRONÉMICA RÍTMICA	red <u>e</u> mptor orb <u>i</u> s, fons an <u>i</u> marum, (-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)
CRONÉMICA RÍTMICA	pastor a <u>t</u> erne, im <u>a</u> culat <u>u</u> s. (-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)

O ritmo é perfectamente periódico. A fórmula rítmica para estes dous exemplos que vimos de analizar correspondería á do hemistiquio anapéstico co primeiro pé-metro incompleto:

$$[(-ó)][(o o ó)]$$

que se reitera nun e noutro caso, ben sexa como verso independente ou formando parte de verso.

Continúa Norberg citando exemplos de ritmo dactílico na poesía posterior como se pode apreciar nos versos da 1ª estrofa do N° 106 dos *Carmina Burana*:

«Veneris uincula
uinctus sustineo.
Pereant iacula,
quibus sic pereo.
5 Fixus sum aureo,
figuitur plumbeo
florens uirguncula,
und scintillula
salit, de stipula
10 qua totus ardeo».

A totalidade dos versos ten unha terminación proparoxítona que asocia o mantemento da rima ao do ritmo. Ademais todos comezan por sílaba tónica seguida de dúas átonas agás o 10. Norberg propón para estes versos dous ritmos: o que denomina a) '~~ '~~ que se supón que corresponde aos nove primeiros e b) ~'~ '~~ que a priori corresponde ao verso *qua totus ardeo*. Considerando que a vocal do ablativo *qua* non só era longa, senón que entraba en oposición fonolóxica coa forma neutra do plural do interrogativo *qua*, hai dous tempos marcados contiguos, polo que tanto *qua* como *to-* poden funcionar como sílabas átonas. Aceptando unha acentuación na primeira sílaba, hai un ritmo perfectamente regular en todos os versos.

O resultado dunha escansión rítmica que considerase as átonas finais de cada verso como extramétricas sería para os nove primeiros versos, bímetro anapéstico co primeiro pé incompleto, que alterna no 10º co monómetro iámbico en función da ubicación do primeiro tempo marcado como se pode apreciar no esquema:

ESCANSIÓN RÍTMICA			
VERSOS		S. NORBERG	C. S. EXTRAMÉTRICAS
1 a 9		'~~ '~~	{[(-ó)][(o o ó)]}
10	a	'~~ '~~	{[(-ó)][(o o ó)]}
	b	~'~ '~~	{[(o ó)(o ó)]}

En todos estes exemplos observamos un ritmo periódico e a posibilidade de escansión seguindo as pautas cuantitativas ou co verso acentual puro. A explicación deste fenómeno métrico podería ser que os poetas latino-medievais, coñecedores da preceptiva clásica imitasen conscientemente os modelos cronémicos, á hora de crearen as súas composicións rítmicas. A extrametricalidade das átonas finais leva á transformación do ritmo descendente de dáctilos e adónicos no ascendente dos anapestos, proceso que será obxecto de estudio na segunda parte.

Segue o estudio do latinista sueco coa análise do comportamento do acento en *proclíticas*, *enclíticas* e *palabras métricas*, comezando polo caso da partícula copulativa *-que* que causa a acentuación da última sílaba da palabra coordinada, aínda que sexa breve. Isto, ao noso entender, orixina un fenómeno similar ao do *tempo marcado en sílaba átona* da versificación rusa (Vid. 1.2.1.2.1.).

Logo de definir e precisar a distinción entre palabra fonolóxica e palabra métrica, estudia determinados casos da súa implicación nos fenómenos rítmicos. Así sinala o caso da palabra métrica *apúd me* e outros similares para pasar ao tema dos monosílabos. A norma prohibía a presenza dun monosílabo en posición final permitindo que aparecesen dous, o que leva a combinacións frecuentes de preposición + sustantivo. Nos exemplos que cita, o mesmo que sucedía nas palabras métricas, a preposición pode levar o tempo marcado pasando o sustantivo a ser átono se era tónico, como sucede nos versos 1 e 2 da estrofa 13 do *Carmina Burana* N° 42:

«Papa, si rem tangimus, nomen habet á re
quicquid habent alii, solus uult papare»

No primeiro verso o tempo marcado recae necesariamente en á por mor da rima con *papáre* quedando como átono *re*. Ademais do sinalado por Norberg observamos no mesmo verso que *tángimus* ten acentuación proparoxítona (<*tangímus*) polo que *rem* tamén ha de ser átono, pasando o tempo marcado ao monosílabo anterior *sí*. Unha escansión na que se considerasen como métricas todas as sílabas (como sucede na versificación cronémica) daría un ritmo trocaico alterado por un dáctilo no final dos primeiros hemistiquios: '~~~~~|~~~~~ en cada verso.

A escansión rítmica que prescinde das sílabas extramétricas dá un ritmo iámbico acorde coa temática satírica do poema, trataríase de dous tetrámetros iámbicos co primeiro metro e o primeiro pé de cada hemistiquio incompletos¹⁹²:

Papa, sí rem tángimus, nomen habet á re
 (-ó)(o ó)(o ó) ||(-ó)(o ó)(o ó)
 quicquid habent alii, solus uult papare»
 (-ó) (o ó)(o ó) ||(-ó)(o ó) (o ó)

A fórmula destes dous versos é:

{[(-ó)][(o ó)(o ó)]||[(-ó)][(o ó)(o ó)]}

Outros versos do poema confirman o ritmo, reiterando os mesmos procedementos de acentuación: Cfr. 4,1 *Roma caput mūdi est sēd nil capit mūdi* (forma *est* átona e extramétrica por final de hemistiquio e tempo marcado en *sēd*); 5,1 *Roma capit singulos, ét res singulorum* (tempo marcado en *ét*, *res* como forma átona e acento secundario na polisílaba paroxítona) etc. Estas estruturas rítmicas son comúns nos *Carmina Burana* e en diversos autores medievais¹⁹³ nos monosílabos e nos disílabos iámbicos ou pírricos.

¹⁹² O primeiro metro carece do primeiro pé e no único pé que ten só hai a sílaba tónica; coinciden así sílaba tónica, pé e metro no inicio de cada un dos hemistiquios.

¹⁹³ Vid. NORBERG (1985:43-53).

Na liña do ritmo do poema anterior salientamos o "Pranto" pola perda de Xerusalem, o N° 47 dos *Carmina Burana* do que reproducimos a primeira estrofa cos acentos principais e secundarios e coas dúas propostas de análise rítmica:

«Cr̄ūcīfigat̄ om̄nes	10 pl̄orat̄ dōtes̄ p̄r̄dit̄as
(-ó)(o ó)(o ó) Dōm̄in̄i crux̄ āl̄tera	(-ó)(o ó)(o ó) spōnsa Sīon̄ īm̄mol̄āt̄ur
(-ó)(o ó)(o ó) nōuā Chr̄istī uūl̄nera!	(-ó)(o ó)(o ó)(oó) Anan̄ias; īnc̄ur̄uāt̄ur
(-ó)(o ó)(o ó) Ārb̄or sāl̄ut̄if̄era	(-ó)(o ó)(o ó)(o ó) cōrnu Dāuid; fl̄aḡell̄āt̄ur
(-ó)(o ó)(o ó) 5 p̄r̄dit̄ur̄ sep̄ul̄crum	(-ó)(o ó)(o ó)(o ó) mūndus.
(-ó)(o ó)(o ó) gēns̄ eūert̄it̄ ēx̄tera	(-ó) 15 āb̄ īn̄iūst̄is ābd̄ic̄āt̄ur
(-ó)(o ó)(o ó) uīol̄ēnt̄e; pl̄ēnā gēnt̄e (*)	(-ó)(o ó)(o ó)(o ó) p̄r̄ quem̄ iūst̄e iūdic̄āt̄ur
(-ó)(o ó)(o ó)(o ó) sōlā sēdet̄ cīuit̄as	(-ó)(o ó)(o ó)(o ó) mūndus.
(-ó)(o ó)(o ó) āgnī fēd̄us rāpit̄ hēd̄us; (*)	(-ó)
(-ó)(o ó)(o ó)(o ó)	

(*) Admiten a edición e escansión como dous versos ou hemistiquicos.

Aparecen acentos secundarios nos vv. 1, 2, 4, 5, 7, 11 e 13; ten carácter átono o monosílabo "pesado" *crux* (v.2). A acentución, tanto de *p̄r̄dit̄ur* como de *p̄r̄dit̄as* é a etimolóxica (*perditur* e *perditas*), sendo paroxítona en *Dāuid*; tendo en conta a libre acentuación dos vocábulos hebreos de procedencia bíblica¹⁹⁴, o que aquí mantén o ritmo.

¹⁹⁴ Cfr. NORBERG (1985:15-16): «...Ce sont surtout les noms hébreux de la Bible qui ont pu causer des difficultés. Les grammairiens médiévaux recommandaient de les accentuer sur la dernière syllabe lorsqu'ils étaient indéclinables. Alexandre de Ville-Dieu dit ainsi. *Doct.* 2307 s.:
Omnis barbarā uox non declinata latinae
accentum super extremam seruabit acutum

En realidade l'accentuation des noms hébreux était libre. Donat l'avait déjà admis lorsqu'il dit: *in barbaris nominibus nulli (accentus) certi sunt* (Cfr. *Grammatici Latini* (1857-80: 371)».

Na escansión que conta a totalidade de sílabas aparece un ritmo trocaico alterado polas terminacións proparoxítonas que se han de tomar como dáctilo ou, considerando a posibilidade de acento secundario en posición final, como ambiguo (troqueo / iambo). Prescindindo das sílabas extramétricas e comezando a escansión pola última sílaba obtemos un ritmo iámbico regular no que predominan os bímetros iámbicos dun só hemistiquio co primeiro metro e o primeiro pé incompletos¹⁹⁵ (vv. 1 a 6, 8 e 10), sendo tamén bímetros iámbicos co pé inicial incompleto os demais agás o verso-palabra (14 e 17) que ten ritmo ambíguo.

Os vv. 7 e 9 teñen rima interna e admiten unha escansión como bímetros iámbicos de dous hemistiquios que carecen do primeiro metro, tendo o primeiro pé incompleto nos hemistiquios (-ó)(o ó)||(-ó)(o ó); ou ser editados como dous versos monómetros iámbicos co pé inicial incompleto (-ó)(o ó).

A formula rítmica sería:

$$\{[(-\acute{o})/(\acute{o})(o \acute{o})][(\acute{o})(o \acute{o})]\}/\{[(-\acute{o})]\}$$

que coincide na forma predominante co primeiro hemistiquio dos versos do *Carmina Burana* 42 (Cfr. supra). Para as escansións alternativas dos versos 7 e 9, a fórmula sería:

$$\{[(-\acute{o})(o \acute{o})]||[(-\acute{o})(o \acute{o})]\}/\{[(-\acute{o})(o \acute{o})]\}$$

¹⁹⁵ Vid. NOTA N° 192.

No mesmo poema (2,9) aparece *in luto et látere* no que un bisílabo precedido de preposición forma palabra métrica, co que o tempo marcado pasa á preposición, perdendo a tonicidade *lu-* e orixinando un acento secundario en *tò*. Nestes cambios de acento danse simultaneamente as dúas licencias da métrica rítmica: o *tempo marcado en sílaba átona* e o *pé invertido*.

Outro dos *Carmina Burana* que se ha de citar é o N° 19, formado por 5 estrofas de 9 ou 6 versos (considerando como hemistiquios os versos 1, 3 e 5), con rima - a - a - a b b a, (a a a b b a na segunda opción). O ritmo é (-ó)(o ó)(o ó) na totalidade dos versos coa excepción do 7° que é (-ó)(o ó) que, como vemos, coinciden co ritmo predominante e co que resulta da división como versos dos hemistiquios dos vv. 7 e 9 no poema anterior¹⁹⁶, respectivamente.

O ritmo mantense mediante os procedementos indicados por Norberg: acentos secundarios (1,3 *pródigū non rédimīt*; 1,4 *uítium auári*; 1,9 *cáute còtemplári* etc.), desprazamento do acento á sílaba precedente á enclítica (1,8 *ád utrúmque uítium*). Cando aparecen dous monosílabos contiguos o tempo marcado recae no primeiro (2,3 *in qua scríptum légitur*; 2,5 *cúm ad dádi glóriam*; 2,9 *quís sit dígnus dónis*; 3,4 *sí vis récte glóriam* etc.). A acentuación de *ámbulà cum bónis* (2,4) e *Dáre nón ut cónuenit* (4,1) é proparoxítona e hai diérese en *cúī dēs et quándo* (3,9). Hai dous casos de verso rematado en monosílabo en posición extramétrica (4,3 *bónum ést secúndum quid*; 5,4 *séd cauétō, dúm das*).

¹⁹⁶ Nos dous poemas coincide o cambio do ritmo co cambio de rima, o que fai pensar nalgún cambio relacionado coa execución (solista, coro etc.) especialmente neste poema no que se retoma a rima no verso final. Cfr. estrofas con volta (zéxel, rondel etc.).

A fórmula rítmica sería:

$$\{[(-\acute{o})][(\acute{o} \acute{o})(\acute{o} \acute{o})]/\{[(-\acute{o})(\acute{o} \acute{o})]\}$$

ou

$$\{[(-\acute{o})][(\acute{o} \acute{o})(\acute{o} \acute{o})]||[(-\acute{o})][(\acute{o} \acute{o})(\acute{o} \acute{o})]/\{[(-\acute{o})][(\acute{o} \acute{o})(\acute{o} \acute{o})]\}$$

$$\{[(-\acute{o})(\acute{o} \acute{o})]\}$$

no caso de que se editasen como hemistiquios os versos 1, 3 e 5 de cada estrofa.

Dag Norberg conclúe o seu traballo aludindo ao efecto da presenza dos monosílabos en final de verso na rima, dando orixe aos denominados *versus intercisi*, frecuentes na baixa Idade Media¹⁹⁷, con rima sostinda entre o monosílabo e a terminación da palabra anterior (Vid. *Carmina Burana* Nº19 5,4 *dúm das* citado supra).

Noutro traballo posterior¹⁹⁸ continúa na mesma liña, estudiando máis en concreto, a acomodación e transformación dos versos trocaicos e iám-bicos desde o sistema cronémico latino ao sistema rítmico medieval.

Así estudia os cambios de estrutura nas cláusulas prosaicas¹⁹⁹, como consecuencia da transformación do *ritmo cuantitativo* en *ritmo acentual*, debido á desaparición do trazo fonolóxico da cantidade e á súa substitución por unha maior diferenza de timbre, xunto coa existencia dunha acentuación de intensidade non condicionada.

¹⁹⁷ Vid. NORBERG (1985: 54-60).

¹⁹⁸ Vid. NORBERG (1988).

¹⁹⁹ Vid. NORBERG (1988: 10-12).

Pasa logo ao estudio dos cambios da estrutura no dímetro iámbico, que se van incrementando progresivamente na poesía medieval, en contraste coa regularidade que se pode observar nos himnos atribuídos a San Ambrosio²⁰⁰, para continuar citando os primeiros casos de réplica rítmica do *dímetro iámbico* xurdidos na tradición continental e na das Illas Británicas²⁰¹, caracterizándose polo mantemento constante das oito sílabas e pola maior ou menor fidelidade ao modelo métrico en función dos autores. Observa a forma normal deste tipo de versos e as súas variantes a partir da época carolinxia. Logo analiza en sucesivos apartados o *trímetro iámbico* ou senario, o *tetrámetro trocaico* ou setenario e as súas correspondentes réplicas rítmicas.

A conclusión resume todo o exposto: A cantidade silábica que marcaba o ritmo da época clásica, foise perdendo durante o periodo imperial, ao tempo que se ía facendo cada vez máis forte o elemento de intensidade do acento. Na prosa artística o novo papel do acento verbal ocasiona cambios na tipoloxía das cláusulas que se simplifica. Estas variacións son perceptibles a partir do século III d. c..

²⁰⁰ Vid. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922; L. n. 4-17). Nos 448 versos de que constan estes himnos só hai 18 substitucións da sílaba longa por dúas breves. Vid. NORBERG (1988:18).

²⁰¹ A diferencia do Continente, nas Illas Británicas a romanización non existiu ou foi moi feble. Cfr. NORBERG (1988:42): «Quant à l'Irlande, cette île n'avait jamais appartenu à l'Empire. On n'avait pas eu besoin de fonctionnaires capables de lire et d'écrire le latin et qui connaissaient le droit romain et l'administration romaine. Il n'y avaient pas d'écoles latines, pas de villes, et la population parlait une langue étrangère. Cela se transforma un peu avec le christianisme, introduit au V siècle par des missionnaires britanniques et gaulois. La langue de l'Eglise occidentale était le latin et prêtres et moines ne pouvaient pas se dispenser d'une certaine connaissance de cette langue pour comprendre les textes liturgiques et ecclésiastiques. Mais l'enseignement organisé dans les monastères irlandais à la période de la mission était beaucoup plus modeste que celui qu'on avait autrefois donné dans les villes de l'Empire et dont la tradition était encore plus ou moins vivante. Ni le but, ni la méthode, ni le contenu n'étaient les mêmes. Dans les écoles antiques on étudiait scrupuleusement les formes traditionnelles de la poésie et de la prose pour comprendre et imiter Virgile et les autres auteurs classiques et développer la connaissance de la rhétorique. Cela coûtait beaucoup de temps et beaucoup de peine. Dans les monastères irlandais, on n'avait pas le temps pendant les premiers siècles pour ces études peu essentielles».

Na versificación é moito máis difícil apreciar esta evolución a causa do prestixio da poesía clásica que funcionaba como modelo e obstaculizaba a tendencia á simplificación da estrutura do verso. Aparecen os primeiros casos coa supresión das palabras bisílabas en final de verso, o que ocasiona unha disociación entre o ritmo métrico e o ritmo acentual²⁰².

Non se sabe con precisión cal era a relación entre o *ictus* e a acentuación verbal, sen embargo sabemos que, na época imperial, cando a prosodia cuantitativa e o ritmo métrico xa deixaban de percibirse, os mestres recomendaban aos alumnos que *aprendesen o metro*. Isto é a proba de que a escansión métrica cronémica xa non era a maneira habitual de recitar os versos, por máis que se tivese en conta como modelo á hora da composición²⁰³.

A disociación entre ritmo métrico e ritmo acentual leva a existencia de dous tipos de acentuación do dímetro iámbico: un co ritmo regular sen pausa despois da cuarta, *aetérne rerum cōnditor*²⁰⁴, ou con ela, *et tēporūm das tēpora*²⁰⁵, e outro de ritmo irregular con pausa ou cesura despois da mesma sílaba, *sóluit pólum caliginē*²⁰⁶, ou sen ela, *splēndor*

²⁰² Cfr. NORBERG (1988:133): «Dans la versification iambo-trochaïque, la rarefaction des élisions et des remplacements d'une syllabe longue par deux brèves est saisissante. Mais la simplification apparaît surtout dans la suppression des dissyllabes en fin de vers. Saint Ambroise qui avait reçu une éducation classique pouvait écrire non seulement *aetérne rerum cōnditor, splendor pater-nae glōriae*, etc.; mais encore *si respicis lapsus cadunt, hic est dies uerus dēi*. Prudence non seulement *psallat altitudo caeli, psallite omnes angeli* mais encore *quidquid est uirtutis us-quā psallat in laudem dēi*. Le rythme métrique est le même dans l'un et l'autre cas, mais le rythme accentuel est si différent que si nous nous contentons des accents verbaux, nous avons de la peine à entendre qu'il s'agit du même vers».

²⁰³ Entendemos que estas recomendacións dos mestres retóricos poden ser a causa da pervivencia artificiosa do modo cronémico na composición, que, sen embargo, sería realizado como modo acentual rítmico na execución.

²⁰⁴ Cfr. *Carmina Sacra Medii Aevi* (1971: 42 n.5 d.I.1).

²⁰⁵ Cfr. *Carmina Sacra Medii Aevi* (1971: 42 n.5 d.I.3).

²⁰⁶ Cfr. *Carmina Sacra Medii Aevi* (1971: 44 n.5 d.III.10).

*patérnae glóriae*²⁰⁷. Se, en contra do que propón Norberg, prescindimos na escansión das sílabas átonas en final de verso ou hemistiquio por consideralas como extramétricas temos nos tres primeiros exemplos un ritmo regular, coa salvidade de que se dividan en hemistiquios o segundo e o terceiro e de que este teña incompleto o primeiro pé:

ætérne rérum cónditor
 (o ó)(o ó)(o ó)
 et témporum das témpora
 (o ó) ||(o ó)
 sóluit pólum calígine
 (-ó)(o ó) ||(o ó)

En canto ao cuarto, se consideramos como oxítona á primeira palabra por analoxía co apócope da forma do acusativo que orixinou as formas romances ou por *pé invertido*, o ritmo é totalmente regular:

splendór patérnae glóriae
 (o ó) (o ó)(o ó)

Norberg observa que, aínda que na antigüidade houbera un equilibrio constante entre estes dous tipos, na Idade Media fíxose máis frecuente o que tiña pausa intermedia.

No caso do trímetro iámbico, este estaba dividido en 2 hemistiquios de cinco e sete sílabas respectivamente, sendo máis frecuente no primeiro o ritmo regular, en tanto que o segundo, despois de desapareceren as palabras bisílabas finais, coincidiría co segundo hemistiquio do tetrámetro trocaico cataléctico, con predominio do ritmo acentual regular²⁰⁸. O primeiro hemistiquio do tetrámetro trocaico cataléctico é un octosílabo con final descendente con ritmo acentual regular en 2/3 dos casos, regularidade á que contribúe a presenza dunha pausa secundaria.

²⁰⁷ Cfr. *Carmina Sacra Medii Aevi* (1971: 40 n.5 b.1.1).

²⁰⁸ Cfr. NORBERG (1988:134): «Dans le vers classique, seule la structure (ut cānam fidelibus) peut produire un rythme régulier, dans le septénaire archaïsant, les structures ou (Francorum per regmina ou non fudit libentius) sont aussi imaginables mais elles appartiennent au Moyen Age; pendant l'Antiquité on les évite (loi de Meyer)».

A principal conclusión de Dag Norberg é a tese de que no proceso creador da versificación rítmica, os poetas imitaron o ritmo acentual do verso cuantitativo de estrutura simplificada, sen preocuparse do metro²⁰⁹. En canto aos versos de ritmo acentual, no octosílabo rítmico con final ascendente hai un 50% de casos de ritmo irregular e no dodecasílabo (7 + 5) aparece con máis frecuencia o ritmo ~~~~ que o ritmo regular ~~~~ (o mesmo que sucedía no trímetro iámbico).

Prosegue o latinista sueco citando outros casos de métrica rítmica medio-latina, nos que observa a frecuencia do ritmo irregular, subliñando que as regras deste tipo de versificación non eran uniformes. Remata a conclusión aludindo ao papel da melodía no número de sílabas²¹⁰ e situando o primeiro canto rítmico latino en datas tan afastadas como o ano 393 e con posibles implicacións non latinas na súa orixe²¹¹.

A aportación fundamental destes dous traballos de Norberg é a análise do proceso de transición da métrica cuantitativa do latín clásico á métrica rítmica medio-latina, como consecuencia da transformación do sistema fonolóxico. Sen embargo o cambio métrico non se produciu de

²⁰⁹ Cfr. NORBERG (1988:135): «Nous avons soutenu la thèse de Hagedahl et d'autres savants selon laquelle le *cursus* médiéval est le résultat de l'imitation du rythme accentuel des clauses métriques, essentiellement réduites à trois types: *tele uitemus*, *victa deseruiant*, *perdere caritatem* (crétique + trochée, dicrétique et ditrochée). Nous croyons que la versification rythmique est créée de la même manière: on a imité le rythme acentuel du vers quantitatif de structure simplifiée sans se soucier du mètre. Si cette thèse est juste, nous devons trouver dans les vers rythmiques dérivés de la versification iambo-trochaïque la typologie des accents, présentée ci-dessus. Tel est aussi le cas».

²¹⁰ Cfr. NORBERG (1988:138): «La mélodie a aussi joué un certain rôle pour ce qui est du nombre de syllabes. Ainsi il arrive que la première syllabe ait été supprimée dans le vers comme si elle avait une sorte de mesure d'attaque. Le résultat en est un vers 7pp au lieu de 8pp. Mais une syllabe superflue peut aussi être ajoutée avant une syllabe accentuée. De cette façon peut devenir c'est dire que 8p est remplacé par 9p.».

²¹¹ Cfr. NORBERG (1988:138): «Il date de l'an 393 quand saint Augustin composa un psaume, comme il dit, contre les donatistes. La versification en est nettement non-métrique mais n'a rien à faire avec la poésie latine quantitative des époques antérieures. Quoiqu'on en dise, elle n'a pas non plus influé sur la poésie latine rythmique des siècles suivants à une exception près: 100 ans plus tard à peu près Fulgence, évêque de Ruspe, combattit les ariens dans un chant modelé sur celui d'Augustin. Le problème est de savoir d'où Augustin a pris sa versification. C'était selon ses propres mots des chants de propagande de ses adversaires, écrits en latin et en punique. Tous ces chants sont perdus mais on peut se faire une idée de leur forme en s'orientant dans la versification des langues sémitiques.».

maneira inmediata ao cambio fonolóxico ao ser obstaculizada a mutación da versificación, natural e necesaria, por unha pervivencia da tradición clásica que funcionou como modelo retórico. O concepto métrico da cantidade vocálica continuaba a ser relevante na aprendizaxe nas escolas retóricas e, consecuentemente, na composición, por máis que xa desaparecera da fala tempo atrás, chegando a confundirse ritmo métrico e ritmo acentual, o que se agrava nos primeiros tempos por mor da inestabilidade na acentuación das palabras.

O exposto por Norberg, xuntamente cos comentarios e alternativas que lle fixemos, leva a formular as seguintes reflexións en relación coa natureza do sistema e modos de execución e composición da versificación medio-latina sen distinguir, en contra de Lapa, se esta era de carácter relixioso ou profano:

1º) ¿Resulta lexítimo considerar como extramétricas ás sílabas átonas en posición final de verso ou hemistiquio (como se fai habitualmente na maioría dos sistemas rítmicos), cando este tipo de versos están construídos sobre modelos cronémicos clásicos?, ¿desde cando o sería?, ¿só se debería considerar na execución ou tamén na composición?. 2º) En caso de resposta afirmativa ás cuestións que se veñen de plantexar a versificación rítmica medio-latina so admitiría ritmos de tipo *ascendente*, o mesmo que sucede en boa parte das linguas romances, como xa sinalamos no apartado 1.2.1.2 (Vid. NOTA Nº17). A exclusividade deste tipo de ritmos, ¿estaría limitada á execución ou tamén abranguería a composición?. 3º) Se o anterior é certo, ¿é posible que haxa tal afastamento entre os modos de composición e execución, chegando a teren o ritmo oposto?, ¿habería que admitir necesariamente que o ritmo da composición era o ritmo métrico e o da execución, o ritmo acentual?.

Non é doado respostar de forma inmediata e inequívoca a estas cuestións: a "fácil" resolución da maioría das irregularidades rítmicas sinaladas por Norberg, inclina a considerar ás átonas finais como extramétricas; o peso da tradición clásica nun proceso creador caracterizado pola *imitatio* inclina exactamente ao contrario²¹².

Poderíamos admitir, para a época altomedieval en xeral, que se trataba de poemas rítmicos creados por imitación dos poemas cronémicos, que seguían o modo cuantitativo na composición (sen sílabas extramétricas e con ritmo métrico ascendente ou descendente) e que, ao contrario, seguían o modo acentual na execución (con sílabas extramétricas e admitindo unicamente o ritmo acentual ascendente).

Esta dualidade sería aplicable á totalidade de poemas medio-latinos nos que se observa un proceso de imitación dun determinado tipo de verso cuantitativo no acto da composición, indisociable da necesidade de marcar o ritmo mediante acentos na execución. O carácter mélico destas composicións non fai senón acrecentar a súa tendencia a unha execución rítmica.

En primeiro lugar, a partir das innovacións xurdidas en Irlanda e, posteriormente, logo da xeralización das novas formas en datas inmediatamente precedentes ou posteriores ao milenio, a referencia dos modelos clásicos foise perdendo, quedando unha versificación exclusivamente rítmica á que se lle ha de aplicar a totalidade de principios da métrica acentual na escansión dos versos. Os *Carmina Burana* serían un caso paradigmático de verso acentual puro con tenues referencias aos modelos cronémicos clásicos, ben coñecidos polos seus autores, o que non lles

²¹² A perfección que observamos en determinados casos como p. e. os hexámetros dactílicos con diérese bucólica, é a proba evidente da existencia dun proceso de imitación consciente e cuidada dos modelos da versificación clásica.

impedía sentir a necesidade de independizárense deles. Unha vez máis en ámbitos periféricos e marxinais resulta máis fácil a aparición e posterior asentamento das innovacións debido á menor consistencia do canónico.

En síntese a tese da orixe medio-latina, ademais do aspecto da súa verosimilitude, presenta unha solución de continuidade entre as formas métricas latinas e as dos Cancioneiros galego-portugueses, paralela das transformacións da lingua. A conservación dos textos permitiu realizar todo tipo de análises que superasen a especulación pura, confrontando textos e formas con rigor para así poder tirar conclusións fiables. As transformacións do sistema fonolóxico latino levan necesariamente á inviabilidade do sistema de versificación cuantitativa cronémica, conservándose de forma artificial e artificiosa na escolástica da retórica, pero con tendencia natural a ser substituído por outro de tipo acentual, na medida en que este trazo prosódico adquiría relevancia e menor condicionamento na súa posición.

Como xa sinalara Lapa (Vid. 1.3), determinados tipos de versos galego-portugueses teñen unha evidente orixe medio-latina. Se a isto engadimos unha identidade de ritmo coa poesía rítmica medio-latina, temos que admitir unha orixe fundamental, aínda que non exclusiva, na que o sistema de versificación sería principalmente de tipo acentual, coa presenza ou ausencia doutros factores como o isosilabismo, a rima etc., xa presentes na versificación medio-latina. A exclusividade dos ritmos de tipo ascendente tamén é común á poesía medio-latina, sempre na execución, se consideramos as átonas finais como extramétricas, pasando os ritmos métricos descendentes na composición, a seren ritmos acentuais ascendentes na execución.

A este respecto podemos observar nun exemplo tomado dos himnos mozárabes, que Lapa considera precedente do chamado verso de *muiñeira*²¹³, a disposición de catro acentos fixos en cada verso. Se lle aplicamos as dúas formas de escansión a este fragmento²¹⁴:

Tristes nunc pópuli, Chrīste redēptor,
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)
 pācem suppliciter cērne rogāntes,
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)
 thrēnos et gēmītus, cērne dolōren,
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)
 Māetis auxiliū dēsuper ēdifer
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(oo ó)

Podemos apreciar que as terminacións dos versos son paroxítonas nos tres primeiros versos e proparoxítona no cuarto. Na escansión que segue o modelo cronémico (sen sílabas extramétricas) aparecen catro tetrámetros dactílicos con terminación trocaica os tres primeiros. Na escansión que ten en conta as sílabas extramétricas o ritmo anapéstico é totalmente regular na totalidade dos versos, sendo idénticos e simétricos os hemistiquios. O módulo de ritmo é o mesmo que indicamos na páx. 93 para outros himnos citados por Norberg. Tamén é un dos módulos de ritmo máis comúns nas cantigas medievais e na lírica popular galega, como se verá nos apartados correspondentes.

²¹³ Cfr. LAPA (1982: 82-83): «Passemos agora a outro verso, o chamado de *muiñeira*, largamente cultivado no lirismo galego-português, o verso nobre da poesía peninsular no século XV e aínda hoje popularíssimo na Galiza, muito mais do que em Portugal, onde praticamente deixou de existir. O que caracteriza esse ritmo é uma cadência saltitante, anapéstica ou dactílica, que tem à servilidade um número variável de sílabas, que pode ir de 9 a 11. É nisto que está a grande dificuldade do seu estudo, ou antes da averiguação da sua origem. Qualquer que ela seja, registemos, por ora, apenas que nas preces e nos hinos mozárabicos não é raro o ritmo do verso da gaita galega».

²¹⁴ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922: XXVII, n. 281).

1.3.3.3 OUTRAS TESES:

Baixo o título común de Tese folclórica, Lapa agrupa diversas teorías sobre as orixes do lirismo galego-portugués que teñen en común algún tipo de atribución popular na xénese das cantigas. Os principios ideolóxicos dos que parten nas primeiras formulacións son comúns aos da tese arabigo-andaluza: a exaltación romántica, neste caso, do pobo como creador e a conseguinte valoración do popular.

O precursor destas teses foi F. Diez, fundador da lingüística románica comparada, quen xa en 1826 defendía o parecer de que as cancións de Guilhem IX establecían a transición entre a poesía popular xograresca e a poesía cortesá. Nesa mesma época Fauriel tamén complementa o seu arabismo coa verificación da posible transmisión da tradición popular greco-romana en moitos usos da Idade Media, especialmente na literatura clerical latina de Provenza. Cando divide os xéneros da poesía provenzal en dúas especies: obxectiva (pastorela, bailada, alba) e lírica (cançó), atribúe unha orixe popular á obxectiva, reservando a orixe árabe para a lírica.

A formulación teórica destas teses, que Lapa descalifica, corresponde a Alfred Jeanroy e Gaston Paris, que para o de Anadia manteñen idéntica teoría. O seu fundamento ideolóxico está na argumentación do filósofo e xurista napolitano Giambattista Vico, quen viviu a cabalo dos séculos XVII e XVIII. No seu libro *Scienza Nuova*²¹⁵ mantén que a fantasía ten máis vigor, canto máis débil é o raciocinio: así os homes primitivos, os homes do que denomina *mondo fanciullo* terían sido uns poetas sublimes.

²¹⁵ VID. VICO (1725: II).

Este concepto de *ignorancia creadora* foi asumido polos románticos que vían na poesía popular o produto inconsciente dunha colectividade e a *xenialidade* do pobo creador, subsistindo aínda hoxe. A existencia na poesía popular de caracteres comúns á totalidade dos pobos levou a algúns folcloristas a admitir unha *alma popular* que sería a principal responsable e a xeradora da poesía popular²¹⁶.

Jeanroy formula en 1889 unha variante localista da tese²¹⁷, remontándose a unha vella lírica francesa que en parte está perdida, e en parte foi reconstruída²¹⁸. Os elementos que toma como punto de partida son as festas populares tradicionais como as festas de Maio coas súas *caroles* e *reverdies* nas que el ve o xermolo da futura poesía trobadoresca. Os *refrains* de danza, restos deses supostos antigos cantares, tamén servían para documentar esa remota tradición lírica. Comparando estes *refrains* cos que aparecen nos lirismos galego-portugués, italiano e alemán, verificou unha evidente analoxía para concluír, dunha maneira evidentemente ilexítima, que estes non eran senón imitacións da *vella lírica francesa*.

Gaston Paris na análise do libro de Jeanroy²¹⁹ amplia e universaliza as teses deste: Toda a poesía trobadoresca procede dunha transformación literaria de antigos esbozos e temas populares, que se relacionaban coas *maias*, proxección medieval do culto a Venus. O primeiro de maio, bandos de mozos e mozas ían na procura de ramos e flores, e cantaban e bailaban en roda celebrando a primavera e o amor.

²¹⁶ Vid. LAPA (1981: 62).

²¹⁷ Vid. JEANROY (1889).

²¹⁸ Sempre se tenta reconstruír os estadios das literaturas que se relacionan coas culturas oficiais ou predominantes, mesmo cando non hai o menor indicio da súa existencia. Como sucedeu coa pretendida lírica castelá, coetánea ou anterior á galego-portuguesa e diferenciada desta que nunha determinada etapa do seu labor investigador chegou a preconizar Menéndez Pidal (Vid. pax. 47).

²¹⁹ Vid. PARIS (1891).

A lедicia das maias explica dous elementos da canción de amor que considera fundamentais: o encabezamento da canción, que moitas veces alude á primavera como favorecedora do amor e do pracer, e o concepto do amor libre, que se leva ás súas últimas consecuencias na *chanson de malmariée*. En canto á localización xeográfica da orixe da poesía trobadoresca, Gastón Paris sitúa o seu berce no Poitou e no Limousin.

Estas teses foron contestadas por J. Bédier quen, o mesmo que fixera Fauriel, divide a lírica medieval francesa en dúas categorías: a narrativa (*pastourelle*, *reverdie* e *chanson de malmariée*) e a subxectiva que comprende fundamentalmente a canción de amor. Só acepta unha posible orixe popular para os xéneros narrativos e no caso das bailadas conclúe que teñen unha orixe aristocrática²²⁰. Scheludko chega a negar toda posibilidade de orixe popular²²¹ nun reduccionismo ou xeralización similar á mesma tese que ataca.

Tanto os defensores como os detractores argumentan exclusivamente con aspectos parciais do contido ou do estilo dos poemas e unicamente os primeiros aluden de forma xenérica a características formais do poema (o refrán) e á relación coa música e coa danza. É necesario observar e precisar as características dos poemas que, para os que manteñen esta tese, foron a orixe do lirismo trobadoresco. Comezaremos aludindo ás características da *carole*, danza ou canción acompañada de baile (o que a relaciona co xénero galego-portugués das *bailias*). Para Edmond Faral²²² era *La principale des dances, sorte de ronde menée par un coryphée, homme ou femme, qui chantait avant; aux paroles chantées par le coryphée, les autres répondaient, à la manière d'un chœur, en deux ou trois vers for-*

²²⁰ Vid. BÉDIER (1906: 414).

²²¹ Vid. SCHELUDKO (1929).

²²² Cfr. FARAL (1948: 66).

mant refrain. De là est sortie la forme fixe du rondet de carole, qui est à peu près notre moderne triolet.

Os exemplos máis antigos que se conservan deste xénero pertencen ao século XIII²²³, sendo contemporáneas ou mesmo posteriores ás composicións dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses, co que a priori non se pode manter como válida esta tese sen o recurso aos "inverificables" antecedentes das *formas perdidas*. Como se vén de indicar a súa característica máis salientable era a da danza en roda²²⁴ cos danzantes collidos das mans, que se pode ver nas ilustracións dos manuscritos da época²²⁵, unida aos procedementos anafóricos ou reiterativos na alternancia entre un solista e o coro que repetía ou respostaba nos versos do *refrain*.

John Stevens²²⁶ estudia as características desta danza, que paradoxicamente non figura como tal nas recompliacións dos manuscritos da época, a pesar das frecuentísimas alusións á mesma. Isto ha de entenderse como que non se consideraba á *carole* como "xénero literario", por máis que fose a forma máis popular²²⁷. Presenta como exemplo o manuscrito de Oxford (coñecido tamén como Chansonier de Lorraine), datado entre 1300 e 1325, no cal aparecen *grans, chans estampies, jeux partis, pastorellès, balletes e sottes chansons*, sen que figure nel ningunha composición

²²³ Para Faral as máis antigas son as de Guillaume d'Amiens, compostas a mediados do século XIII das que cita estas dúas Cfr. (19 :66):

«En riant, cuer dous,	«Hé! Dieus, quant vendra
Jointes mains vous prie	Més três douz amis?
Qu'aie vostre amour	Ne li vi peça.
En riant, cuer dous,	Hé! Dieus, quant vendra?
Onques envers vous	Obliee m'a
Ne pensai folie.	Si m'en esbahis.
En riant, cuer dous,	Hé! Dieus, quant vendra
Jointes mains vous prie».	Més três douz amis?».

²²⁴ O carácter de danza en círculo non está aceptado pola totalidade dos estudiosos, tal é o caso de Margit Sahlin quen nega con numerosas referencias esta hipótese. Vid. SAHLIN (1940).

²²⁵ Como exemplo podemos citar as que aparecen no manuscrito 5209 da Biblioteca de l'Arsenal do *Roman de la Rose* (sec. XIII) e no manuscrito 1187 da Biblioteca Real de Bélxica (sec. XIV).

²²⁶ Vid. STEVENS (1986: 166-171).

²²⁷ A popularidade da *carole* podemos apreciála en numerosas testemuñas literarias históricas e lingüísticas como é a existencia do verbo derivado *caroler* que chega a ser sinónimo de danzar.

que reciba a denominación de *carole*²²⁸.

Despois de identificar a dimensión do seu significado social mediante a visión alegórica que aparece na primeira parte do *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (1235), alude á súa expansión en Inglaterra e sinala o extremadamente difícil de establecer a súa coreografía²²⁹ antes de ponderar o seu carácter lúdico e aristocrático²³⁰, seguindo neste último extremo aos detractores da tese. Logo Stevens alude a escenarios coreográficos afíns como o da denominada danza do *chapelet*, e ás interpolacións de textos de cancións en romances e poemas extensos, como os versos cos que comeza o romance de Jean Renart coñecida como *Guillaume de Dole* ou *Le Roman de la Rose* (1228). Nesta mesma obra hai textos de danza da *carole*. O primeiro texto que cita²³¹ ten a mesma forma poética do *Rondeau* na súa estrutura máis simple:

aA ab AB

que é a dunha estrofa con volta, afín ás formas métricas citadas no apartado 1.3.3.1, *zéxel* e *formas zexelescas*, varios séculos anteriores aos textos conservados da *carole*. A este respecto indica que identificar a *carole* coa forma do *rondeau* sería unha simplificación excesiva; o termo *carole*, en palabras do erudito inglés, non designa un xénero senón un conxunto de formas poéticas que se adaptaban á danza entre as que

²²⁸ Cfr. STEVENS (1986: 163 e NOTA 17 na mesma páxina).

²²⁹ Cfr. STEVENS (1986: 166): «The choreography of the *carole* is extremely difficult to establish. A lot of important references, such as the one just quoted, clearly refer to a round-dance: the dancer from a ring, men and women alternately (though this not essential), and move to the music of their singing leader. In the centre of the ring some action may be taking place....»

²³⁰ Cfr. STEVENS (1986: 166): «In the performance of a courtly dance there could evidently be an element of "game", perhaps even of drama. It was of varying prominence. One of the most circumstantial accounts of the "action" of an aristocratic dance-game is in a courtly narrative by Jacques Bretel, *Le Tourneau de Chauvency* (after 1285). It resembles the account just quoted in so far as an element of game or "play" (the word, like *jeu* and *ludus*, is helpfully ambiguous) was present in the *deux demoiselles mout mignotes* who were invited to dance *en mi la querole*....»

²³¹ Vid. RENART (1962) vv. 505-537.

se identifica o *rondeau* como forma recorrente²³².

E con estas precisións sobre a forma métrica finaliza o apartado que lle adica Stevens á *carole*, enlazando co seguinte apartado no que trata do principal compoñente da canción de danza no período 1150-1350: o refrán²³³, elemento que era considerado como a base formal da tese da orixe popular francesa en canto á coincidencia coas formas italianas e galego-portuguesas.

Despois de ponderar a importancia do refrán no contexto literario francés durante o período citado, Stevens cita outro fragmento do poema de Renart que era unha canción de danza para *carole*, considerando a presenza no cuarto verso da forma verbal *carolez* (Vid. NOTA Nº 227). Nos seis versos aparece repetido o segundo no quinto que ademais está integrado sintacticamente co seguinte como podemos apreciar²³⁴:

«La jus desouz l'olive,
-ne vós repentez mie,-
fontaine i sourt serie:
Puceles, carolez!
Ne vos repentez mie
de loiaument aimer».

Na escansión destes versos observamos que son seis hexaxílabos regulares no cómputo silábico francés, e se realizamos a análise do seu ritmo:

La jus desouz l'olive,
(o ó) (o ó) (o ó)
ne vós repentez mie, (*¹)
(o ó) (o ó) (o ó)
fontaine i sourt serie:
(o ó) (o ó) (o ó)
Puceles, càrolez! (*²)
(o ó) (o ó) (o ó)
de loiaument aimer». (*²)
(o ó) (o ó) (o ó)

(*¹) desprazamento do tempo marcado á sílaba anterior por contigüidade de dúas tónicas.

(*²) tempo marcado no acento secundario.

²³² Vid. STEVENS (1986: 170-71).

²³³ Vid. STEVENS (1986: 171-78).

²³⁴ Cfr. RENART (1962: vv. 2369-74).

vemos que o ritmo é de tipo iámbico na totalidade dos versos. Esta regularidade no ritmo e no número de sílabas permite calificar aos versos como silabotónicos, con fenómenos similares aos sinalados nos casos do verso silabotónico ruso (Vid. 1.2.1.2.1) ou da versificación rítmica medio-latina (Vid. 1.3.3.2).

A fórmula rítmica destes versos dun só hemistiquio é:

[(o ó)][(o ó)(o ó)]

que corresponde a un bímetro iámbico co 1º metro incompleto.

O carácter rítmico da *Carole* xa fora sinalado por Paul Verrier en 1931²³⁵, nunha posición de síntese que preconiza para a versificación francesa unha orixe na poesía rítmica latina que xa aparecía na época clásica, téndose desenvolvido plenamente na Idade Media²³⁶, ao tempo que defende en parte as teses de Jeanroy, cando considera que as formas comúns do lirismo románico ou xermánico, proceden da lírica popular francesa. Este estudioso insiste en ver unha orixe nos *rhythmi*, versos silábicos e acentuais dotados de rima no que segue a Meyer, en concreto nos *rhythmi* populares en *lingua romana rustica* que serían imitados intuitivamente polos poetas vulgares que realizaban as súas composicións "de oído" deixándose guiar polo ritmo do canto e da danza.

Desenvolve a súa teoría falando da historia da *carole*²³⁷ que para el xorde no século X, aínda que non tivese esta denominación que non aparecería ata o século XII, como forma común a canto e danza. O primei-

²³⁵ Vid. VERRIER (1931).

²³⁶ Para Verrier os antecedentes da versificación rítmica medieval estarían na obra dos *poetae vulgares* que crean as súas composicións en base á prosodia da época imperial que xa non distingue a cantidade como rasgo fonolóxico pertinente, inspirándose nos vellos ritmos da poesía latina primitiva que se conservaron no teatro, especialmente na comedia. Vid. VERRIER (1931: 19).

²³⁷ Vid. VERRIER (1931: 23-55).

ro nome que recibiu foi o de *tresche* (*tresca* en occitano). Esta ten como característica fundamental a de ser unha danza cantada, definida nos mesmos termos de Faral (Vid. NOTA 222), e ubicando a súa orixe nas danzas populares como as *maieroles* e *reverdies* con raíces no paganismo celta. Pasa logo á descrición da coreografía²³⁹ por referencias renacentistas e relaciona o ritmo poético, musical e da danza, seguindo neste extremo o tratado musical de finais do século XIII de J. de Grocheo, para quen os tempos marcados do ritmo dan a medida da música e dos movementos na danza: *Cum recta percussione: eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem quam ballare vocant*²³⁹.

Verrier confronta o ritmo coa suposta coreografía de varios exemplos de *caroles* nos que se observa en cada dístico ou *couplet* oito tempos fortes alternos, o mesmo número dos pasos de danza (catro por verso) no *branle double*; e 6 tempos fortes (4 + 2) cando corresponde ao *branle simple* no que se prescinde dos pasos 5 e 6 do anterior²⁴⁰. Entre os exemplos que cita Verrier salientamos esta *carole* con *refrain* de *Guillaume de Dôle*²⁴¹ (os tempos marcados van en negra e o refrán en cursiva):

²³⁹ Cfr. VERRIER (1931: 33-34): «Nous possédons dans l'*Orchésographie* les renseignements les plus précis sur les branles, les rondes de diverse forme auxquelles avait abouti en France la carole. Il y en a par suite un assez grand nombre. Mais Tabourot déclare expressément qu'ils dérivent tous du "branle double" et du "branle simple", par lesquels, de son temps, commençait toujours la danse.

D'abord donc venait le branle double, dont l'autre nom, "branle commun", atteste la vogue et l'ancienneté. Il comprenait alternativement (I) quatre pas simples ou deux pas doubles, à gauche, et (II) autant à droite:

(I) 1. portez le pied gauche à gauche;
2. rapprochez le pied droit du pied gauche;
3. portez le pied gauche à gauche;
4. "joignez" le pied droit au pied gauche;
(II) 5. portez le pied droit à droit;
6. rapprochez le pied gauche du pied droit;
7. portez le pied droit à droit;
8. "joignez" le pied gauche au droit.

C'est évidemment en "joignant" les deux pieds, aux pas 4 et 8, qu'on avait l'occasion de les "ferir l'un encontre l'autre".

²³⁹ Cfr. GROCHEO (1899-1900: 97).

²⁴⁰ Vid. VERRIER (1931: 35-44).

²⁴¹ Cfr. VERRIER (1931: 38).

- [double] 310 Main se leva bele Aéliz
- Mignotement la voi venir-
- [simple] Biau se para, miex se vesti...
Desoz le raím.
- [simple] - Mignotement la voi venir
315 Cele que j'aim.

Seguindo a Gaston Paris na súa proposta de atribuírlle a orixe da lírica ás cancións das festas de maio, confronta textos formados por dísticos de diversos países e continentes nos que *on y dansait beaucoup, -jeunes filles seules ou jeunes filles et jeunes gens, - en chantant un couplet de danse*²⁴².

O *couplet de danse* está formado por dous versos divididos en hemistiquios, ou por catro versos de arte menor. Ten un contido estruturado en dúas partes: na primeira hai unha descrición dun aspecto da natureza, fenómeno ou acontecemento; a segunda convida á danza, á canción, á ledicia de vivir, ao amor, sendo a expresión dun sentimento, as máis das veces amoroso ou erótico. En termos musicais serían *antecedente descriptivo* (épico, obxectivo) e *consecuente afectivo* (lírico, subxectivo). Estas formas, como se vén de indicar aparecen en paise afastados e con culturas dispares e sen posibilidades de contacto entre si como China, Francia, Malasia, Noruega, Nova Zelandia, ou Polonia²⁴³. Isto leva a considerar a existencia de universais antropolóxicos²⁴⁴ que se manifestan tanto na vida como na literatura, dando orixe a formas comúns sen intervención de ningunha clase de difusión cultural.

²⁴² Cfr. VERRIER (1931: 48).

²⁴³ Vid. VERRIER (1931: 48-49).

²⁴⁴ Vid. NODAR (1994: 58-61).

Outro tanto sucede cos *cantares de desafío* das vodas, comúns ao occidente peninsular, Irlanda e Illas Féroe²⁴⁵, xunto a casos similares doutros países con diálogos satíricos baixo a forma de *cóplas* improvisadas, nas que se enfronta o home coa muller.

Prosegue Verrier aludindo ao *refrain* definido como *un fragment, un morceau "refrait", "refraint", c'est à dire détaché du prélude, et répété par le chœur en réponse au solo du chante-avant*²⁴⁶. O *refrain* naceu coa *carole*, sendo formado na danza e para a danza e non antes de que esta xurdise.

En sucesivos capítulos Verrier implica a *carole* en *romances du moyen âge, chansons populaires, baleries, preludes e histoires*²⁴⁷, citando exemplos de composicións rítmicas de danza pertencentes aos devanditos xéneros, para logo abordar a descrición da forma estrófica que nas orixes era o dístico acompañado do refrán. Sempre ha de terse en conta a melodía, que facilmente sofre transformacións nun proceso de transmisión oral e as dificultades que se presentan na reconstrución do texto poético-musical²⁴⁸. Os cambios na execución ocasionan modificacións na estrutura das estrofas como sucede ao interpretar unha canción descontextualizada. Así ocorre cando se canta a *carole* fóra da danza e por un único intérprete. O refrán e a repetición perden a súa razón de ser.

²⁴⁵ Vid. VERRIER (1931: 51-55).

²⁴⁶ Cfr. VERRIER (1931: 83).

²⁴⁷ Vid. VERRIER (1931: 103-165).

²⁴⁸ Cfr. VERRIER (1931: 168): «...Ajoutons que la ligne de la mélodie s'altère facilement dans la transmission oral. On peut essayer d'en reconstruire le contour original par la comparaison critique de plusieurs variantes. Mais, pour établir mes schémas je serai presque toujours forcé de m'en rapporter à une seule version, peut-être défectueuse et plus ou moins recueillie».

Para a análise da xénese das formas estróficas e dos cambios de melodía crea unha nomenclatura²⁴⁹ que lle permite establecer as fórmulas dos tipos estróficos orixinais e derivados. A forma primitiva era o *couplet simple*, formado por dous versos longos divididos en hemistiquios e rimados²⁵⁰, seguido do verso do *refrain* que podía rimar cos anteriores ou non. A presenza desta estrutura estrófica na poesía medio-latina, particularmente nas *sequentia* de S. Marcial de Limoges, ha de ser atribuída á imitación latina de formas populares²⁵¹, se ben a forma en si xa aparecía nos *rhythmi* dos *poetae vulgares*.

Se a forma primitiva da rima era aaa ou aab, Verrier supón que a forma melódica primitiva sería a mesma para os tres versos (dístico + refrán), expresada na súa nomenclatura como $\alpha\alpha\alpha$. Deste tipo melódico orixinario deriva os tres tipos melódicos para esta estrofa (os dous primeiros conservando a estrutura 2 + 1 e o terceiro coa identidade do primeiro verso do dístico co refrán)²⁵². Tamén hai cambios de melodía ocasionados pola rima.

A partir dos tipos simples aparecen formas máis complexas por repetición e desdoblamento que amplían o número de versos, fenómeno común a outras literaturas, relaciona cos cambios melódicos dos que vai derivando as restantes formas²⁵³ para concluír así o primeiro tomo.

²⁴⁹ Indica o número de sílabas de cada verso ou hemistiquio con dítosos arábigos, as rimas mediante letras do alfabeto latino a partir de a, e se non hai rima, x e y, a melodía con letras do alfabeto grego a partir de α , ou de σ se hai división da frase musical en medias frases. Se os cambios na melodía son mínimos, levan a mesma letra con subíndice. Vid. VERRIER (1931: 171-73).

²⁵⁰ Obsérvese a coincidencia no étimo de *couplet* e *copia*: tendo en conta a consideración dos hemistiquios como versos, esta tería 4 con rima nos pares, sendo un desdoblamento do dístico de versos longos.

²⁵¹ Aquí mantén a tese contraria á de Spanke (Vid. NOTAS 146 a 149).

²⁵² Partindo do tipo básico $\alpha\alpha\alpha$, que sofre algunha modificación na melodía obtén os dous primeiros tipos: $\alpha\alpha\alpha_1$ e $\alpha\alpha_1\alpha_2$ e $\alpha\alpha_1\alpha_2$ e $\alpha\beta\beta$. O terceiro é a adaptación da melodía á repetición do verso $\alpha\beta\alpha$. Unha transformación posterior dá unha forma melódica para cada verso $\alpha\beta\gamma$. Os exemplos que cita son do século XV ou posteriores. Vid. VERRIER (1931: 175-179).

²⁵³ Vid. VERRIER (1931: 182-254).

Unha vez máis estamos diante dun fenómeno que se ha de analizar desde unha perspectiva celular, englobando canto, música e danza no contexto da oralidade e percepción auditiva que se daba na Idade Media.

Un ano máis tarde publica os outros dous volumes que completan a obra. No segundo tomo *Les Mètres* describe os tipos máis comúns na versificación francesa (oitosílabo, decasílabo, *vers de ronde*). Antes de entrar en materia retoma o tema do ritmo do canto, por atribuír lle á poesía primitiva ou popular o carácter de cantada. Este ritmo está definido como un reforzamento ou intensificación de determinadas sílabas no que se denomina **tempo marcado** ou **ictus** (na mesma nomenclatura da métrica rítmica). Verrier cita como exemplo unha coñecida canción popular francesa²⁵⁴ na que distingue os tempos débiles e fortes e, dentro destes, os principais e os secundarios para o que utiliza a nomenclatura (*f*) *faible*, (*F*) *forte principale*, e (*F*) *forte secondaire*:

f F f F f F F F f f F f f F
Le bon roi Dagobert avait sa culotte à l'envers

Na execución cantada os tempos marcan a relación de intensidade entre as sílabas, o que pon en evidencia a alternancia do ritmo. Esta pode ser **nula**, cando non hai sílabas débiles entre dúas fortes, **binaria** cando hai unha débil ou **ternaria**, cando hai dúas. No verso citado hai as tres alternancias, suposta irregularidade rítmica na ve como consecuencia o isosilabismo. O ritmo é ascendente nos tres casos (fFfFfF; FF; ffFfFf), para Verrier o máis común nas cancións actuais, que tamén é o máis común na versificación acentual (Vid. 1.2.1.2 NOTA 17). Cada sílaba forte forma grupo rítmico coas débiles ou fortes secundarias que a preceden. Dous grupos rítmicos ou máis poden unirse para formar un grupo composto²⁵⁵.

²⁵⁴ Cfr. VERRIER (1932: 4).

²⁵⁵ Verrier anticipa en parte a concepción do ritmo como estrutura xerarquizada sustentada por teóricos da gramática xenerativa, que tomamos como fundamento principal desta Tese e da que nos ocuparemos de modo exahustivo na segunda parte.

Hai que sinalar que, aínda que a linguaxe da canción corresponda ao francés moderno e as referencias do campo semántico do vestuario pertezan a un período comprendido entre a época renacentista e comezos do século XIX, o tema está referido a un rei da época merovinxia²⁵⁶ polo que ben podería ser unha reelaboración dunha canción moito máis antiga como consecuencia da transmisión oral.

Se confrontamos a análise do ritmo que fai Verrier do fragmento coa da totalidade da estrofa aplicando os mesmos criterios das análises da métrica rítmica efectuadas anteriormente (Vid. 1.2.1.2.1; 1.3.3.1 e 1.3.3.2) ou das da presente sección temos:

Le bon roi Dagobert
 (o ó) (o ó) (o ó)
 avait sa culotte à l'envers.
 (o ó) (o o ó) (o o ó)
 Le grand Saint Eloi
 (o ó) (o o ó)
 lui dit: -Mon bon Roi
 (o ó) (o o ó)
 5 Votre Majesté
 (-ó) (o ó) (o ó)
 est mal culottée-
 (-ó) (o ó) (o ó)
 -C'est vrai- lui dit le roi
 (o ó) (o ó) (o ó)
 -je vais la remettre à l'endroit.
 (o ó) (o o ó) (o o ó)

Na execución cantada aparecen dous tipos de melodía: 1º) nos versos 1-2 e 7-8; 2º) nos versos 2-4 e 5-6, podendo subdividirse o 1º en 1.a (vv. 1 e 7) e 1.b (vv. 2 e 8). A primeira sílaba dos versos do tipo melódico 1.b sofre un alongamento na execución que Verrier presenta como tempo forte secundario. Tendo en conta que o ritmo destes versos é anapéstico, o tempo forte secundario compensa na execución o carácter de pé anapéstico incompleto por ter unha soa sílaba átona. O exemplo citado

²⁵⁶ Tres son os reis co nome de Dagobert que viven entre os séculos VII e VIII: Dagobert I, o seu neto Dagobert II e Dagobert III.

por Verrier sería un caso de métrica rítmica con cambios de ritmo acordados cos da melodía, con catro fórmulas rítmicas e tres tipos melódicos:

TIPO MELÓDICO	FÓRMULA RÍTMICA	VERSOS
1a	[(o ó)][(o ó)(o ó)]	1 e 7
1b	[(o ó)][(o o ó)][(o o ó)]	2 e 8
2	[(o ó)][(o o ó]	3 e 4
2	(-ó)(o ó)(o ó)*	5 e 6

(*) pode ser considerado como un supermetro [(o ó)(o ó)(o ó)] ou como dous metros [(o ó)][(o ó)(o ó)], como poderemos apreciar na segunda parte desta Tese.

O ritmo é regular con cambios de iámbico (vv. 1, 5, 6 e 7) a anapéstico (2, 3, 4 e 8) en liña cos certos cambios de ritmo que se dan nas cantigas dos Cancioneiros medievais galego-portugueses e dos que nos ocuparemos na cuarta parte da presente Tese. En contra do afirmado por Verrier, o ritmo é periódico dentro de cada verso ou hemistiquio²⁵⁷, polo que non se pode tomar como exemplo da versificación silábica francesa.

No terceiro volume, Verrier presenta a expansión das formas orixinais da versificación medieval francesa, particularmente de *caroles*, nas literaturas xermánicas na liña do exposto por Jeanroy para o conxunto da lírica medieval europea pero, a diferenza deste, baseándose en criterios formais e estruturais.

Precisamente o carácter de canción de danza con execución musical e posiblemente coreográfica que tiña a *carole*, xunto con outros xéneros afíns ou dos que deriva (*reverdie*²⁵⁸, etc) motiva a súa tendencia á regularidade rítmica, e a que esta se mantivese na canción popular cando o francés pasou a ter unha acentuación fixa que condicionou o sistema

²⁵⁷ Poden ser editados como un só verso os vv. 3 e 4 e os vv. 5 e 6 sen que afecte ao ritmo do poema.

²⁵⁸ Cfr. FARAL (1948: 67): «D'autres pièces les "reverdies", décrivent, dans un décor printanier, quelque vision féerique du poète. Tantôt, il voit le loriot, le rossignol, le pinson, l'émérillon et d'autres oiseaux sans nombre, faire cortège au dieu d'Amour».

de versificación que, o mesmo que sucedera antes co sistema da versificación cuantitativa latina e porque xa non cumpría os requirimentos fonéticos, pasou de acentual a silábica, conservando o elemento rítmico cando podía contar con apoio melódico.

Partindo de premisas similares Georges Lot ⁽¹⁾ chega a conclusións diferentes, negando que a máis antiga poesía francesa tivese carácter rítmico. No seu traballo sobre as orixes do verso francés²⁵⁹, comeza analizando a crise do sistema cuantitativo latino en termos similares aos expostos no apartado 1.3.3.2. Pasa logo á constatación da necesidade da execución musical na poesía litúrxica, estudiando as características da notación e as distintas interpretacións, e, á vista de determinadas disparidades entre melodía e ritmo acentual, cuestiona o carácter rítmico das composicións litúrxicas se estas eran declamadas e non cantadas. Despois de ponderar o papel da rima e da cesura na poesía litúrxica e paralitúrxica, alude á métrica dun poema do século IX, a *Cantilène de Sainte Eulalie* que, en contra doutras opinións, considera como exemplo de que o sistema da versificación xa era de tipo silábico. Tras indicar que, en todo caso, o ritmo modal estaba superposto á unha versificación preexistente, conclúe que a métrica silábica substituíu directamente á métrica cuantitativa latina, cando a lingua perdeu o trazo fonolóxico da distinción da cantidade vocálica, aparecendo o verso numérico e non acentual latino, do que derivaría a versificación francesa²⁶⁰.

²⁵⁹ Vid. LOTE (1940).

²⁶⁰ Cfr. LOTE (1940: 193-194): «...le vers français primitif reproduit fidèlement, et même avec une certaine servilité, les vers latins numériques qui, d'abord inventés pour les besoins du culte, puis étendus à la littérature profane, ont remplacé les mètres quantitatifs du classicisme. Il fallait de toute obligation que le peuple, ignorant des finesses erudites, et d'ailleurs de moins en moins cultivé à mesure que se succédaient les vagues des invasions barbares, eût à sa disposition une versification très simple, grâce à laquelle les enseignements de la religion nouvelle, ses traditions et ses légendes, se fixeraient commodément dans sa mémoire. Le syllabisme répondit à cette nécessité. Il abolit les longues et les brèves, qui au surplus n'existent pas dans les langues néo-latines, et il se désintéressa des toniques. Les vers eurent désormais six, sept, huit dix ou douze syllabes, divisées ou non en hémistiches... Le nombre de leurs éléments leur donne leur physionomie et suffit à les désigner. La plus ancienne poésie française ne connaît pas ce que nous appelons aujourd'hui les accents rythmiques... L'ancienne déclamation est donc *visse*...».

En contra das opinións da maioría dos estudiosos (Lote) traspón á poesía litúrxica latina e á primitiva poesía francesa as características métricas da versificación francesa posterior. As discordancias rítmicas, xunto co isosilabismo, son o motivo. As primeiras non son tales en moitos casos xa que corresponden a normas e excepcións, que se verán na segunda parte desta Tese. En canto ao segundo resulta irrelevante nun sistema rítmico que os versos teñan ou non o mesmo número de sílabas.

Os argumentos expostos por Lote²⁶¹ veñen sendo a consecuencia dunha visión descontextualizada da literatura que o leva a analizar a poética medieval cos mesmos parámetros da literatura decimonónica, entrando en contradicción coas súas propias afirmacións en relación co carácter mélico da poesía litúrxica. Ademais o corpus literario que utiliza está restrinxido a formas da poesía litúrxica e haxiográfica, prescindindo de xéneros amplos como a lírica popular amatoria.

Fronte a tese de Lote²⁶², Michel Burger e Pierre Guiraud²⁶¹ defenden un proceso de evolución natural paralelo ao dos cambios que sofre o latín cando se transforma nas linguas romances, concluíndo o primeiro deles coa observación dunha progresiva tendencia á regularización no número de sílabas²⁶². Para Guiraud esta *création hic et nunc postulée par Lote est rarement observée dans l'histoire d'aucune langue, et que, d'autre part, une telle invention ne pouvait apparaître simultanément dans les différents langues romanes, on devrait admettre avec Lote que le vers italien et le vers espagnol sont des imitations et des emprunts*

²⁶¹ Vid. GUIRAUD (1970: 65-75).

²⁶² Cfr. BURGER (1957: 89):
«Ainsi, qu'il s'agisse du dimètre iambique ou du trimètre iambique, nous voyons une évolution se dessiner: d'une part, on tend à régulariser le nombre de syllabes par l'élimination de la monnaie de longue, pour ainsi dire totale à l'époque de Grégoire le Grand; d'autre part, à éviter le dissyllabe final qui, à l'époque de Grégoire, ne semble plus être qu'une licence assez rare».

du français, ce qui soulève de grandes difficultés aussi bien métriques qu'historiques²⁶³.

Tendo en conta que a lingua raramente crea signos novos senón que altera os valores e modifica as funcións dos signos latentes dentro das súas propias estruturas, o verso latino medieval propende a adoptar un número fixo de sílabas, sempre respectando as regras clásicas, sendo un verso á vez culto na creación e popular na execución²⁶⁴ dotado de acentos fixos (dous como mínimo). Para Guiraud as regras da versificación francesa serían as mesmas desde a época medieval ata a actualidade²⁶⁵.

Outro estudioso crítico coas tese Lote, sen deixar de lle recoñecer a valiosa aportación da súa monumental *Histoire du vers français*²⁶⁶ foi Frank Chambers. No seu estudio sobre a versificación provenzal²⁶⁷ mantén a existencia dunha continuidade entre os metros latinos e a nova versificación das linguas de *oc* e *oïl*.

O medievalista americano analiza o *Boeci*, fragmento anónimo dunha composición de carácter didáctico considerada como texto provenzal máis antigo, situándose a data da súa composición a comezos do século XI. Nel observa a presenza de fenómenos como a *cesura épica*²⁶⁸ despois da cuarta sílaba cando a palabra precedente é oxítone e despois da quinta cando esta é paroxítone, o que conleva, ademais dun acento fixo na cuarta, o carácter extramétrico da postónica anterior á cesura, manténdose

²⁶³ Cfr. GUIRAUD (1970: 66).

²⁶⁴ Cfr. GUIRAUD (1970: 68): «C'est un vers savant écrit par des gens qui connaissent, sinon pratiquent, les oppositions prosodiques; et, en même temps, un vers populaire chanté par des fidèles qui les ignorent et qui trouvent la mesure dans le nombre des syllabes et dans un accent fixe à la césure et à la finale».

²⁶⁵ Vid. GUIRAUD (1970: 76-78).

²⁶⁶ Vid. LOTE (1949).

²⁶⁷ Vid. CHAMBERS (1985).

²⁶⁸ Vid. CHAMBERS (1985: 1-4).

así a mesma medida. Esta cesura, aínda que apareza na épica non podería proceder deste xénero pois o *Boeci* é anterior á *Chanson de Roland*, antes ben habería que buscarlles unha orixe común na versificación rítmica do Latín medieval. Os decasílabos latinos que Lote cita²⁶⁹ para cuestionar a cesura épica son probablemente posteriores ao *Boeci* e á *Chanson de Roland*²⁷⁰.

Chambers pasa logo a ocuparse da cuestión dos encontros entre vocais²⁷¹ (sinalefa, elisión e hiáto), aludindo a unha maior frecuencia da sinalefa na versificación española e italiana fronte á provençal na que se prodiga o hiáto, para concluír que, aínda que existan algúns versos hipométricos ou hipermétricos, a versificación do *Boeci* era rigosamente silábica, a diferenza da das primeiras composicións da épica romance (*Chanson de Roland* e *Cantar del mio Cid*), atribuíndo as escasas irregularidades na medida a defectos de copia²⁷².

²⁶⁹ Vid. LOTE (1949: I, 88).

²⁷⁰ Cfr. CHAMBERS (1985: 3): «But Lote, in his monumental *Histoire du vers français*, expresses grave doubts concerning this theory. There are decasyllabic poems in medieval Latin, to be sure, some of which have a cesura on the fourth syllable; but this syllable is not one that would be stressed in a normal "classical" pronunciation of the word (as its counterpart in the chansons de geste and in *Boeci* always is), nor is it optionally followed by the extra, uncounted syllable of the epic cesura. For these reasons, Lote believes that none of the preserved medieval Latin texts could have furnished a metrical model for the Old French epics.

The Latin decasyllables which Lote quotes in his discussion of the epic cesura come from the bilingual *Sponsus* or *Mystère de l'Epoux*, and are probably later than either the *Boeci* or the earliest chansons de geste. An older text would have been more to the point».

²⁷¹ Vid. CHAMBERS (1985: 5-9).

²⁷² Cfr. CHAMBERS (1985: 8-9) «One final word. Several lines of *Boeci* contain either too few (hypometric) or too many syllables (hypermetric), the fault almost always being in the second half, after the cesura. In some systems of versification, e.g., that of English or German, one syllable more or less makes no difference to the "feel" of the line. Similarly, in certain classical Greek and Latin meters two short syllables were considered equivalent to one long, and substitution in either direction was permissible; this naturally affects the dimensions of the verse in which it occurs. Some Romance poems also give the impression of a looser versification than that to which we have become accustomed in these languages; the *Poema del Cid*, for example, has lines of varying length throughout, and the *Chanson de Roland* contains a number of irregular lines. My own feeling is that the few exceptionally long or short verses in *Boeci* strike the ear as patently wrong, and one naturally assumes them to have been due to faulty copying in the single manuscript, not to the unknown poet's desire to create deviant verses, or to his lack of skill. Without venturing to make any pronouncement about Spanish or the other Romance tongues, I shall proceed on the assumption that for Old Provençal (and for French through the classical period), the numerical count of syllables, once established as a pattern, was intended to be rigorously exact.»

O segundo texto que analiza é a *Chanson de Sainte Foy*, poema probablemente creado en Narbonna a mediados do século XI, sendo posterior aos tres poemas haxiográficos franceses máis antigos (a *Cantilène de Sainte Eulalie*, a *Passion du Crist* e a *Vie de Saint Léger*), confrontando a súa versificación (oitosílabos agrupados en estrofas de extensión variable) coa dos poemas franceses (irregular con tendencia ao decasílabo rítmico en *S. Eulalie*, oitosílabos agrupados xeralmente en estrofas de catro versos na *Passion* e oitosílabos agrupados en estrofas de seis versos cun agrupamento real en dísticos en *S. Léger*²⁷³.

En relación coa rima sinala o predominio da masculina ou oxítona en *Sainte Foy* (o mesmo que sucedía no *Boeci*), indicando que un maior número de palabras con terminación oxítona é a causa do predominio deste tipo de rima en provenzal, o contrario do que sucede en español ou en italiano. O cómputo franco-provenzal (que tamén se estende ao portugués) que non conta as sílabas postónicas en final de verso, estaría baseado no predominio deste tipo de rima, en tanto que a rima feminina sería o fundamento do cómputo hispano-italiano²⁷⁴.

As *Leys d'amors* serven de testemuña da adopción deste sistema de cómputo e asemade do predominio da rima oxítona²⁷⁵. Os versos con terminación paroxítona, teñen unha sílaba máis cando aparecen en alternancia de rimas cos versos con terminación oxítona. Isto ha de ser aplicado a *Sainte Foy*, xa que os escasos versos con terminación paroxítona levan unha sílaba máis que non se conta. Prosegue Chambers analizando os fenómenos métricos máis salientables na poética provenzal, aspecto que trataremos no seguinte apartado.

²⁷³ Vid. CHAMBERS (1985: 9-10).

²⁷⁴ Vid. CHAMBERS (1985: 10-13).

²⁷⁵ Vid. ANGLADE (1919: II: 62-72).

Despois de confrontar as opinións expostas, tanto polos autores que entran directamente na cuestión (Jeanroy, Paris etc.) como por parte dos estudiosos da métrica do francés antigo, á hora de facermos unha valoración da Tese dunha orixe folclórica francesa para a lírica dos Cancioneiros galego-portugueses habería que concluír en contra dela en base aos seguintes argumentos:

1º Os textos conservados dos xéneros populares da lírica medieval francesa son contemporáneos ou posteriores aos dos Cancioneiros.

2º É discutible o carácter popular deste conxunto de xéneros, e para falar dunha orixe popular habería que remontarse a unha hipotética lírica oral anterior da que non se conservan textos.

3º As formas poéticas que aparecen nos textos conservados destes xéneros corresponden a outras anteriores (*conductus* e *zéxel*) xurdidas en ámbitos eclesiásticos cultos ou fóra de Francia respectivamente, polo que a filiación habería de ser á inversa, salvo que aceptasemos a consideración de Verrier de que eran imitacións cultas de formas populares preexistentes.

4º A coincidencia nas formas e nos temas non ha de ser explicada exclusivamente como consecuencia dun proceso de difusión cultural ao apareceren os mesmos fenómenos en culturas afastadas e sen posibilidades de contacto.

1.3.3.3.1 A VERSIFICACIÓN DA LÍRICA TROBADORESCA PROVENZAL:

Resulta evidente o influxo occitano en temas e xéneros, forma e contidos da lírica medieval galego-portuguesa. Esa influencia xa era percibida polos propios autores na época da creación dos poemas. Ademais o sistema da versificación provenzal estaba considerado como o paradigma da perfección formal con diversos exemplos nos cancioneiros entre os que citamos as composicións dos reis-poetas Afonso X (B. 487; V. 70) e D. Dinis (B. 520 [ter]; V. 123 e B. 524 [ter]; V.127)²⁷⁶.

As relacións entre o ámbito galego-portugués e ultrapirenaico foron obxecto de múltiples estudos entre os que se ha de salientar o de D^a Carolina Michaëlis de Vasconzelos²⁷⁷ no que analiza desde unha perspectiva global as vías de contacto e difusión cultural, e os de István Frank e Jean Marie d'Heur²⁷⁸, referidos aos contactos entre trovadores das dúas culturas e aos intercambios no uso das linguas na creación literaria. Sen esquecer o traballo de Henry Lang na Introdución da súa edición do cancionero de D. Dinis²⁷⁹, que, en palabras de Rodrigues Lapa, *é o primeiro estudo verdadeiramente científico das orixens da poesía portuguesa*²⁸⁰.

²⁷⁶ Cfr. respectivamente, LAPA (1970) para Afonso X:

I B. 487; V. 70
Pero da Ponte, pare-vos en mal
per ante o Demo do fogo infernal.

III Vós non trobades come proença
15 mais come bernaldo de Bonaval;
por ende non é trobar natural;
pois que o del e do Dem'aprendestes.

e NUNES (1932: 140-41 e 148-49) para D. Dinis:

I B. 520 [ter]; V. 123
Quer'eu en maneyra de proença
fazer agora hun cantar d'amor.

I B. 524 [ter]; V. 127
Proençaes soen mui ben trobar
e dizen eles que é con amor.

²⁷⁷ Vid. VASCONZELOS (1904: Vol. 2 684-768).

²⁷⁸ Vid. FRANK (1949) e d'HEUR (1973).

²⁷⁹ Vid. LANG (1894).

²⁸⁰ Cfr. LAPA (1981: 132).

M.C. V. Vasconzelos
C. A. Lapa

Non hai un estudio que aborde de maneira global e sistemática o o influxo formal dos trobadores provenzais nos seus homónimos galego-portugueses. Por contra son moi numerosos os estudos (principalmente monográficos) sobre aspectos concretos referidos a artificios ou procedementos formais, comúns ou derivados, ou ás súas correspondencias.

Como xa indicamos (Vid. 1.3 pax. 29 NOTA 27) a métrica provenzal tiña a súa normativa definida desde o século XIII en tratados gramaticais e retóricos nos que se incluía como unha parte a poética. Tal é o caso da obra do trobador catalán Raimon Vidal de Besalu titulada *Las Razos de trobar* e o *Donatz proensals* de Uc Faidit, ou das *Leys d'Amors*²⁸¹ promulgadas en 1356, aínda que a súa redacción parcial podería ser dúas ou tres décadas anterior. Este último é o tratado máis completo, tendo o carácter de compilación de normas e saberes²⁸². Dos tres libros nos que está estruturado, o segundo versa sobre a forma de trobar, ademais doutras cuestións retóricas e fonéticas.

A versificación estaba baseada no *compas*, vocábulo occitano que tanto Gonfroy como Gatien-Arnoult²⁸³ interpretan como *moderatio* e que para Dominique Billy estaría referido ao concepto estrutural da disposición harmónica dos elementos métricos puros (número de sílabas, número e distribución das rimas, acentos), segmentais (fonemas, timbres ou morfemas), semánticos ou mixtos (*mot rim*), contextualmente especificados, tanto no plano da estrofa como no interestrófico²⁸⁴.

²⁸¹ Como edicións críticas das *Leys d'Amors* Vid. GATIEN-ARNOULT (1841), ANGLADE (1919) e GONFROY (1981).

²⁸² Cfr. ANGLADE ed. (1919: II, 14): «Aquestas LEYS fan per so qu'era dispers, rescost, escur, compilar, manifestar e declarar e may per jutjar, punir e remunerar, so és gazardonar, et per refrenar los dezonests movemens e vas deziriers dels fols enamorats».

²⁸³ Vid. respectivamente GATIEN-ARNOULT (1841: 13) e GONFROY (1981: § 13).

²⁸⁴ Vid. BILLY (1989: 8).

Os versos, que as *leys* denominan preferentemente **bordos** han de ter un número fixo de sílabas, normalmente entre catro e doce²⁸⁵. A pausa *suspensiva* que aparece no interior dos versos non é necesaria nos pentasílabos, heptasílabos e enneasílabos, sendo opcional nos tetrasílabos, exasílabos, ou oitosílabos e obrigatoria nos de máis de dez sílabas²⁸⁶. As sílabas cóntanse ata a tónica final de verso ou ante pausa. En determinados casos admiten alteracións: «*Variamens de compas de sillabas e de rims en novas rimadas son escuzat en cas de necessitat, coma per enterposicio d'alqun dictat per causa d'ishemple o per autre maniera aqui pauzat*»²⁸⁷.

As *Leys* distinguen os conceptos de timbre e rima, **acordansa** e **rima** respectivamente, entendendo que a segunda é unha relación que actualiza ao timbre, mesmo con valores cuantitativos ("rima imperfecta", "rima rica" etc.), para logo ocuparse dos artificios da rima²⁸⁸ e da estrutura das estrofas ou *coblas*. Dentro das rimas salientamos o caso de *rims multiplicatius, serpentis* e *reforsatz* nos que se asocia a reiteración de rimas internas co mantemento dun ritmo como apreciamos nos tres exemplos que seguen²⁸⁹:

- a) Qui vezer e tener vol lo ver de saber
Per dever deu haver am plazer bon esper.
- b) Vos, Dieus clartatz clara
Los mieus gardatz ara.
- c) Lo mon veg cazut fort en grue port e destreg,
Quar a pleg vol descort e far fort contra dreg
Per nalog.

²⁸⁵ Vid. ANGLADE (1919: 62-92).

²⁸⁶ Cfr. ANGLADE (1919: 95): «Bordos de .X. sillabas vol pauza en la quarta, de .XI. en la quinta, de .XII. en la seyzena».

²⁸⁷ Cfr. GATIEN-ARNOULT (1841: 140).

²⁸⁸ Vid. ANGLADE (1919: 98-120)

²⁸⁹ Cfr. ANGLADE (1919: 102 e 111).

Podemos observar como no exemplo a), *rims multiplicatius*, coinciden os tempos fortes coas sílabas rimantes, formando palabra métrica coas sílabas non rimantes. Este mesmo fenómeno, máis atenuado, tamén se dá nos outros dous exemplos cunha distribución acentual paralela.

A descrición e catalogación da totalidade das formas estróficas da versificación provenzal aparece no *Répertoire Métrique de la Poésie des Troubadours* de István Frank²⁹⁰ que, como xa indicamos, serviu de modelo ao *Repertorio* de Tavani (Vid. 1.3.1). Trátase dun inventario detallado de todos os elementos métricos e artificios relacionados coa rima e a ligazón interestrófica, prescindindo do rexistro de determinados feitos prosódicos (diérese, sinérese, elisión, hiáto, cesuras etc.) que condicionan a medida dos versos, tando desde a perspectiva silábica como desde a rítmica. Asemade, aínda que recoñeza a relación orgánica que existía na época trobadoresca entre poesía e música, Frank prescinde das melodías conservadas a fin de acadar unha maior homoxeneidade no traballo, e por evitar posibles erros²⁹¹.

As fórmulas métricas represéntanse mediante cifras, agrupándose os poemas nos tipos comúns. A nomenclatura é a mesma que logo empregaría Tavani. Ademais do inventario e catalogación das formas e recursos métricos, Frank realiza varias intervencións ecdóticas en determinados textos con problemas de transmisión.

²⁹⁰ Vid. FRANK (1953-57).

²⁹¹ Cfr. FRANK (1953: X) «Poésie et musique étaient organiquement liées à l'époque de la chanson courtoise. Les musicologues ont depuis longtemps reconnu l'intérêt qu'ils avaient à mener de front l'étude musicale et l'étude philologique. Si notre analyse ne s'est pas étendue aux mélodies conservées dans les chansonniers provençaux, cela ne tient pas simplement à une mesure de prudence devant les risques que présente un terrain qui est, de l'avis des spécialistes, plein d'embûches. nous avons pensé que nos tableaux synoptiques gagneraient en homogénéité et en solidité à ne pas se charger des indications musicologiques qui, dans la mesure où elles ne le sont pas, les auraient grossis, considérablement. Nous avons également pensé que, tels que nous les donnons, ils devraient offrir des points de repère appréciables aux études sur la monodie lyrique du moyen âge».

Retomando o estudio de Chambers, este, na súa análise da métrica das composicións de Guilhem IX de Aquitania, sinala a existencia de cesura italiana²⁹² nos poemas da serie *Companho* despois da sétima sílaba (oitava nas palabras paroxítonas), feito ao que xa se aludiu no apartado 1.3 (Vid. NOTA Nº 35).

Prosegue coas composicións heterométricas do mesmo autor, en concreto de dous poemas formados por estrofas que responden ao esquema *aaabab*, fórmula rexistrada no *Repertoire* de Frank co Nº 55, coincidindo co esquema do *Rondeau* (Vid 1.3.3.2 pax.75). As dúas rimas corresponden respectivamente aos versos de oito sílabas (rima *a*) e de catro (rima *b*)²⁹³. O carácter heterométrico que lle atribúe a estas composicións estaría relacionado cos cambios na rima e na música²⁹⁴.

Seguindo a Spanke repara na coincidencia entre este esquema estrófico e o dun himno dos Santos Inocentes de S. Marcial de Limoges que ten o mesmo modelo de rima e similar versificación²⁹⁵.

Se procedemos á análise do ritmo do segundo poema na orde que cita Chambers²⁹⁶ vemos que hai un predominio dos bímetros iámbicos, sendo asemade monómetros iámbicos todos os versos de catro sílabas. Só aparece

²⁹² Vid. CAMBERS (1985: 17-18).

²⁹³ En realidade conservamos catro composicións deste poeta que responden a este esquema. Son as que aparecen a continuación das da serie *Companho*, numeradas de IV a VII na edición de Cuenca, con pequenas variacións nas dúas últimas estrofas da sexta e da sétima. Vid. GUILLERMO DE AQUITANIA (1983: 16-40).

²⁹⁴ Cfr. CHAMBERS (1985: 24): «...It is interesting, as one reads a few verses of this nature, to consider the effect created by the metrical changes, underscored here by changes of rime, and doubtless supported by changes in the music as well».

²⁹⁵ Cfr. CHAMBERS (1985: 26): «Spanke ("Formenkunst", 76f.) sees a possible model for *Farai un vers de dreit nien* (and perhaps for *Pos vezem de novel florir* as well) in a second Latin song connected, like the previously quoted Promat chorus hodie, with St. Martial of Limoges:

In laudes Innocentium,
qui passi sunt martyrium.
psallat chorus infantium:
Alleluia.
sit decus regi martyrum
et glori!».

²⁹⁶ O número IV na edición de Cuenca.

o ritmo anapéstico na forma de trímetros co primeiro pé incompleto e integrados nun super-hemistiquio. Os numerosos monosílabos facilitan o mantemento deste ritmo²⁹⁷ que se reitera nas oito estrofas, coincidindo I e V; II e III; e IV, VI, VII e VIII. Os cambios de ritmo son simétricos e só afectan aos dous primeiros pares nos que aparecen trímetros anapésticos incompletos no 5º verso (I e V) ou no 1º (II e III).

As fórmulas rítmicas serían respectivamente:

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})][(o \acute{o})(o \acute{o})]\}$$

para os versos de oito sílabas (agás I,5. II,1. III,1 e V,5);

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})]\}$$

para os tetrasílabos (o cuarto e o sexto das oito estrofas) e

$$\{[(o \acute{o})][(o o \acute{o})][(o o \acute{o})]\}$$

para os catro oitosílabos restantes.

Se representamos como A os versos de ritmo anapéstico, como B os oitosílabos iámbicos e como B' os tetrasílabos iámbicos, obteríamos o seguinte esquema:

²⁹⁷ Como exemplo podemos apreciar este ritmo regular facilitado pola contigüidade de dous monosílabos que forman pé, mediante a escan-sión da primeira estrofa, coa mesma nomenclatura que se empregou en anteriores análises. Cfr. GUILLERMO DE AQUITANIA (1983: 16):

I	Farai un vers de dreit nien:
	(o o)(o o) (o o) (o o)
	non er de mi ni d'autra gen.
	(o o) (o o)(o o)(o o)
	non er d'amor ni de joven.
	(o o) (o o) (o o)(o o)
	ni de ren au.
	(o o)(o o)
5	qu'enans fo trobatz en durmen
	(o o) (o o)(o o)(o o)
	sus un chivau.
	(o o) (o o)

VERSOS	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	ESTROFAS
1	B	A	A	B	B	B	B	B	
2	B	B	B	B	B	B	B	B	
3	B	B	B	B	B	B	B	B	
4	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	
5	A	B	B	B	A	B	B	B	
6	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	

Unha vez máis aparece asociada a regularidade rítmica ao isosilabismo, xa que tanto desde o punto de vista silábico como desde o rítmico os versos de catro sílabas son o resultado da división simétrica dos oitosílabos maioritarios. Os poucos cambios de ritmo que hai na composición, parecen corresponder a esquemas afíns aos que desenvolveremos na cuarta parte para representar os cambios de ritmo nos Cancioneiros galego-portugueses.

En contra do que vimos de indicar, Chambers observa que, a pesar de que na análise de certas composicións de Maçabru aparezan casos de ritmo acentual regular, iámbico ou trocaico²⁹⁸, a versificación era de tipo silábico sen que o ritmo acentual fose pertinente e, consecuentemente tivese a importancia que se lle asigna na versificación xermánica ou na rusa²⁹⁹.

Aceptando o carácter eminentemente silábico da versificación occitana, non se pode deixar de ter en conta a música³⁰⁰ así como a execución

²⁹⁸ Chambers emprega as mesmas definicións para o ritmo acentual iámbico ou trocaico que se víñan utilizando para a métrica cuantitativa cronémica, sen reparar no carácter extramétrico que se dá nas postónicas en final de verso ou hemistiquio, feito relevante no cómputo silábico no sistema francoprovenzal. Isto ocasiona problemas similares aos sinalados na escansión de versos mediolatinos por parte de Norberg (Vid. 1.3.3.2 pax. 90-108). Vid. CHAMBERS (1985: 49-50).

²⁹⁹ Cfr. CHAMBERS (1985:50): «Admittedly, then, one can find iambic and trochaic meters in troubadour lyrics; but in my opinion it seems hardly worth insisting on. These meters probably never had in Old Provençal the importance that they have in the Germanic languages and in Russian; what really mattered was an exact counting of syllables, with a less emphatic stress accent than in English, and less expectation of a predictable rhythm».

³⁰⁰ Conservamos máis de 250 melodías diferentes nos catro códigos dotados de notación musical para algunhas composicións (os tres da Biblioteca Nacional de París, os denominados R, W, e X e o denominado G da Biblioteca Ambrosiana de Milán).

cantada dos poemas. Se reparamos nun dos textos dos que se conservou a música, a *tenso* do trovador natural do Limousin, Giraut de Bornelh, que está iniciada polo verso *Si ·us quer conselh, bel'ami 'Alamanda*³⁰¹, vemos que está formada por oito estrofas de oito versos, seis decasílabos femininos (1º a 5º e 7º) que alternan cun tetrasílabo (6º) e un hexasílabo (8º) masculinos, finalizando en *tornada* dobre con dous pares de versos coa mesma medida dos dous últimos de cada estrofa. O esquema da rima é *aaaaabab* en cada estrofa, sendo *abab* na *tornada*, xa que esta toma as rimas da última estrofa.

Tendo en conta a relación interestrófica mediante a rima, son en parte (rima *a*) *coblas doblas*³⁰² (I-II, III-IV, V-VI e VII-VIII-T₁-T₂), en parte (rima *b*) *unissonans*. No plano da forma pragmática comunicativa hai un diálogo lingüístico no que corresponden as estrofas impares a un interlocutor (o propio Giraut) e as pares ao outro (Alamanda, dama da *senhor* do trovador), manténdose a mesma alternancia na *tornada*, polo que a rima actúa como unificadora das secuencias do diálogo, por coincidiren os dous interlocutores en cada par de *coblas*.

Todos os decasílabos levan pausa despois da cuarta, tal e como prescriben as *Leys d'Amors*, coincidindo coa cesura épica, polo que teñen necesariamente dous acentos fixos na cuarta e na décima sílabas.

Como texto musical conta con dúas melodías, correspondendo a primeira aos cinco primeiros versos de cada estrofa nos que se reitera e a segunda aos tres versos finais, ademais dos da *tornada*. Os tempos fortes musicais, fóra do caso das tónicas finais de cada verso ou hemistiquio,

³⁰¹ Cfr. GIRAUT DE BORNELH (1910: 366-372).

³⁰² Cfr. ANGLADE (1919: II, 134-135): «*Dobbla* es dicha aquela cobbla ques ha respieg ad un'autra sa part e del tot semblan en compas de bordos e d'acordansas. Et ayssi meteys quo las doblas son pauzadas de doas en doas. ayssi meteys las pot hom paubar de tres en tres o de mays. segon la volontat quazernas. quintas...».

non sempre coinciden cos acentos principais, o que dá orixe a desprazamentos de acento (sístole, diástole), tempo forte en sílaba átona ou con acento secundario, e pé invertido³⁰³.

Se procedemos á análise do ritmo vemos hai un ritmo iámbico mantido nos versos hexasílabos (o oitavo de cada estrofa e os pares na *tornada*) con dous monosílabos iniciais na maioría das estrofas (I, III, IV, V, VII, VIII e primeiro par da *tornada*), habendo pé invertido inicial no da VI: *Treva ni fi ni patz*, e tempo marcado no acento secundario no da
(o ó)(o ó)(o ó)

III: *Mal cut que·m chabdelatz*. Tamén teñen ritmo iámbico os tetrasílabos
(o ó) (o ó)(o ó)

(os sextos de cada estrofa), tendo pé invertido inicial o da oitava: *S'altra·n preiatz?* e tempo marcado no acento secundario os da primeira:
(o ó) (o ó)

Que·m conselhatz? e da sexta: *Ja l'encerchatz*. Nas demais estrofas este
(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)

verso está iniciado por dous monosílabos.

No ritmo dos decasílabos hai que distinguir a qué tipo de melodía pertencen (primeira nos cinco primeiros versos e segunda no sétimo) e, dentro do verso, os dous hemistiquios. O ritmo do primeiro hemistiquio de todos os decasílabos femininos é iámbico, estando iniciado por dous monosílabos na maioría dos casos. Hai pé invertido inicial no segundo verso da terceira *Ja siatz vos*; e nos primeiros da sexta e da sétima:
(o ó)(o ó)

L'gravei eu; e Bela per Deu. Hai tamén tempo marcado no acento secunda-
(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)

rio no primeiro verso da cuarta: *Si m'enqueretz*; e no quinto da quinta,
(o ó) (o ó)

asociado neste último caso a pé invertido: *D'altr'amistat*. No verso
(o ó)(o ó)

³⁰³ Deste fenómeno que xa foi sinalado (Vid. 1.2.1.2 pax. 22 NOTA Nº 18) tamén nos ocuparemos na segunda parte na súa forma máis coñecida o *iambic reversal* da versificación inglesa.

anterior (4º da V) hai diástole orixinada tanto por necesidades da execución musical como da propia medida do verso (no caso contrario tería o hemistiquio unha sílaba menos) con desprazamento dos acentos principal á cuarta, e secundario á segunda: Semblaria.
(o ó)(oó)

O segundo hemistiquio pode ter un ou dous tempos fortes, ademais do da penúltima sílaba. No primeiro caso o ritmo cambia a anapéstico e no segundo segue sendo iámbico. Nun e noutro caso o hemistiquio, ten dous metros³⁰⁴. O ritmo é anapéstico nos cinco primeiros versos das dúas primeiras estrofas, manténdose por necesidades da execución musical, o que ocasiona desprazamentos do acento e tempo marcado en sílaba átona no cuarto verso da primeira estrofa: issitz de sa comanda; e no terceiro
(o o ó)(o o ó)

(sístole) e cuarto (diástole) da segunda: l'altre conve que blanda;
(o o ó)(o o ó)

no crescha ni s'espanda. O ritmo cambia a iámbico no sétimo verso (o
(o o ó)(o o ó)

do segundo tipo melódico) nas dúas estrofas.

Nas estrofas III e IV o ritmo cambia a iámbico nos dous primeiros versos para retomar o anapéstico nos tres seguintes con diástole nos vv. 4 e 5 da III. No sétimo verso tamén hai ritmo anapéstico con diástole no da III.

Nas estrofas V e VI hai ritmo anapéstico na totalidade dos segundos hemistiquios, tanto nos do primeiro tipo melódico como nos do segundo, con sístole no v. 5 da V, diástole nos vv. 4 e 5 da VI e desprazamento do tempo marcado no sétimo verso das dúas estrofas.

³⁰⁴ A non ser que se considere que os tres pés iámbicos forman un supermetro como se verá na segunda parte.

Pode apreciarse no esquema a total coincidencia entre cambios de ritmo e de rima nos decasílabos femininos e o mantemento do ritmo nos casos de idéntica rima (versos masculinos, *coblas doblas* e *tornada*). Ademais, identidade e cambio rítmico coinciden no caso das estrofas coas catro primeiras secuencias dialóxicas, pasando á quinta a identidade da cuarta. Así resulta evidente nesta composición, non só a íntima relación entre texto poético e texto musical, senón a interrelación entre o ritmo acentual adaptado á execución musical, os artificios da rima e a forma pragmática comunicativa.

O mesmo que sucedía no exemplo de Guilhem de Aquitania, a frecuente presenza de dous e mesmo tres monosílabos facilita o mantemento do ritmo, por máis que puidese constituír un factor de ambigüidade rítmica.

As fórmulas do ritmo dos catro tipos que aprarecen ao longo dos 68 versos que forman esta *tenso* son:

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})]||[(o o \acute{o})][(o o \acute{o})]\}$$

para os decasílabos femininos con ritmo anapéstico no 2º hemistiquio;

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})]||[(o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})]*\}$$

para os decasílabos femininos con ritmo iámbico no 2º hemistiquio;

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})]*\}$$

(*) pode ser considerado como un supermetro [(o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})]
ou ben como dous metros [(o \acute{o})][(o \acute{o})(o \acute{o})].

para os hexasílabos e

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})]\}$$

para os tetrasílabos.

Se comparamos estas fórmulas podemos apreciar como os versos decasílabos iámbicos están formados por dous hemistiquios que coinciden co ritmo dos versos tetrasílabos e hexasílabos respectivamente. Tamén se pode apreciar nestes versos que o seu ritmo é idéntico ao do denominado *iambic pentameter* na métrica rítmica inglesa do que nos ocuparemos na segunda parte. Nos restantes decasílabos tamén coincide o ritmo do primeiro hemistiquio co dos tetrasílabos.

Pola definición e características desta Tese non procede a realización dunha análise exahustiva das formas métricas dos poemas provenzais, tal e como fixo Frank na súa monumental obra, e menos se ademais pretendemos ter en conta as implicacións rítmicas, ben sexa como consecuencia dunha distribución fixa dos acentos e pausas, ou ben polas modificacións resultantes da presenza da melodía na execución cantada.

Por iso sería un despropósito pretender que se poden tirar conclusións válidas a partir dun número tan limitado de exemplos como os que vimos de analizar, dentro dun Corpus tan extenso como é o da lírica trobadoresca provenzal.

Os exemplos que vimos de presentar non cuestionan o carácter silábico da versificación occitana, antes ben evidencian a importancia do aspecto rítmico que como se indicou reiteradamente pode ser perfectamente compatible co isosilabismo. A lírica trobadoresca provenzal, de notoria influencia na galego-portuguesa, tiña un sistema de medida dos versos en base ao número de sílabas, asociado frecuentemente ao número e disposición dos acentos, que en determinados casos pode chegar a ser pertinente, en tanto que condiciona a estrutura da estrofa e os procedementos de relación interestrófica baseados na rima. Estes elementos rítmicos, ornamentais ou esenciais, pasaron á lírica medieval galego-

portuguesa dentro do proceso de transmisión da versificación provenzal, sendo reforzados por outros elementos de diferentes orixes.

O mesmo sucede con certas composicións polimétricas provenzais, os *descorts*, que tamén aparecen nos Cancioneiros galego-portugueses como probables importacións e que, como veremos na cuarta parte, han de ser considerados como formas de poesía rítmica pura.

A execución cantada reforzaría o rol acentual, como sucede cando chega a ocasionar desprazamentos do tempo marcado. O influxo da poesía rítmica medio-latina, especialmente no caso da litúrxica de S. Marcial de Limoges, cando non a filiación, defendida por diversos autores e da que xa nos ocupamos amplamente no apartado 1.3.3.2, ou ben, no caso contrario, unha posible orixe popular (da que nos ocuparemos no seguinte apartado) sería a causa ou causas probables deste carácter rítmico que funciona como un aspecto complementario e ocasionalmente esencial na versificación silábica provenzal.

Finalmente hai que sinalar que na maioría das teses sobre as orixes do lirismo tobadoresco a lírica provenzal tiña un papel de intermedia-ria entre a orixe pretendida e a lírica galego-portuguesa.

1.3.3.3.2 A ORIXE POPULAR:

A tese dunha orixe folclórica francesa, e a hipótese da adopción culta de formas populares en determinados casos da poesía medio-latina leva necesariamente a admitir a existencia dunha mélica oral popular anterior, entroncada cos ritos e celebracións dos ciclos naturais do paganismo e asociada ao xogo dramático e á danza.

Aínda que non se conserven textos, cando menos non alterados na transmisión, temos abondosas referencias destas formas literarias, principalmente nas prohibicións eclesiásticas, xa desde a época do baixo Imperio, que resultaron inútiles como evidencia a súa constante reiteración ao longo de toda a idade media.

A documentación histórica permite seguir as constantes censuras dos Padres da Igrexa a cantos e bailes, por consideralos como pácticas e recordos do paganismo, ademais de seren conscientes da importancia da danza nos ritos heréticos de gnósticos, terapeutas e priscilianistas. A este respecto resulta elocuente a frase de S. Agostiño: *Melius enim utique tota die foderent, quam tota die saltarent*. No ámbito peninsular, xa a finais do século IV S. Paciano condenaba o costume da celebración das *Kalendas ianuarii* con mascaradas, danzas, músicas e desordes³⁰⁶. Tal prohibición non deu resultado como se aprecia na necesidade de reiterala no Canon IX do IV concilio de Toledo do 633.

Especialmente refractario a estas prohibicións foi o territorio da antiga provincia romana de Gallaecia, no que perviviron pácticas do paganismo ancestral e no que o priscilianismo tivo o seu apoxeo e maior pervivencia. A obra de S. Martiño de Braga *De correction rusticorum*

³⁰⁶ Vid. ANGLÈS (1975: I, 354-55).

demostra a pervivencia destes costumes dous séculos máis tarde das condenas de S. Paciano, con danzas en determinadas festividades diante das igrexas ou mesmo dentro delas. Así os concilios de Lugo (571) e Braga (561 e 572) reiteraron estas condenas prohibindo as *ballationes ante ecclesiam sanctorum*.

No ámbito peninsular visigótico e bizantino tamén aparecen prohibicións como as dos concilios de Toledo (III no 589 e IV no 633). No primeiro destes xa se contemplaba a determinación para acabar con cantos e danzas nas celebracións dos santos: *Exterminanda est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis*³⁰⁷.

Á hora de facermos unha escolma das calificacións que se lle adxudicaban no ámbito eclesiástico a cantos e danzas podemos seguir á dona Carolina Michaëlis³⁰⁸: *Cantica amatoria et turpia - cantica turpia atque luxuriosa - cantica diabolica - diabolica carmina - turpica carmina - inhonestæ cantationes - cantationes sacrilegæ - turpia quidem et obscœna cantica - cantationes et carmina jocaque turpia - lusa diabolica-spectacula et diabolica figmenta - obscœnæ jocationes*.

Outras referencias tamén contribúen a probar a existencia e características destas formas de literatura popular. Nun texto atribuído a S. Isidoro de Sevilla, a páxina titulada *Institutionum disciplinæ*, aparece esta prescrición educativa en relación cos xéneros mélicos: ... *In ipso autem modulandi usu uoce excitata oportet sensim psallere, cantare suauiter nihilque amatorium decantare vel turpe, sed magis præcinere*

³⁰⁷ Cfr. GONZÁLEZ F.A. (1808: 354).

³⁰⁸ Cfr. VASCONCELOS (1904: II, 838).

*carmina maiorum, quibus auditores prouocati ad gloriam excitentur.*³⁰⁹

Unha análise deste fragmento permite ver como se confrontan nel dous tipos de xéneros: os recomendados, *carmina maiorum*, e os proscritos que se caracterizan como *amatorium uel turpe*. A identificación dos primeiros ha situarse, ben sexa nas alusións aos antigos himnos xermánicos citados por Tácito ou na tradición catoniana³¹⁰. A identificación dos segundos coincide plenamente coas condenas eclesiásticas e cos xéneros que van predominar nos Cancioneiros galego-portugueses: as cantigas de temática amorosa e obscena.

Dona Carolina³¹¹ na súa pescuda chegou a relacionar os cantos e danzas obxecto das prohibicións eclesiásticas con determinados xéneros dos Cancioneiros que ben poderían ser unha pervivencia de aqueles, como se demostra nas reiteradas e inútiles prohibicións ao longo de toda a Idade Media. Para a caracterización e clasificación das cantigas toma como referencia as ocasións ou celebracións nas que sabemos indirectamente que se cantaba (Vodas, Enterros, Calendas e Vixilias), partindo das prohibicións de facelo:

1º) Festas nupciais: A prohibición estaba limitada á asistencia dos cregos aos espectáculos celebrados con ocasión dos casamentos en resolucións sinodais procedentes do concilio de Laodicea do 363³¹². Ademais contamos coa referencia de S. Isidoro relativa á existencia de *carmina nubentium quæ cantatur a scholasticis in honorem sponsi et sponsæ*³¹³.

³⁰⁹ Cfr. PASCAL (1957: 426-27 liñas 9-12).

³¹⁰ Vid. FONTAINE (1988: X, 638-44).

³¹¹ Vid. VASCONZELOS (1904: II, 850-69).

³¹² Cfr. BOEHME (1886: 181): «...Ne clerici ludicris spectaculis intersit in scenis vel nuptiis, sed ante discedant quam thymelici veniant».

³¹³ Cfr. ISIDORO DE SEVILLA (1982: I, 354).

Non se conservan nos Cancioneiro composicións deste tipo e só aparecen referencias indirectas e de interpretación ambigua como as dúas que cita D^a Carolina³¹⁴.

2º) Enterros: Os cantos fúnebres foron prohibidos reiterada e inutilmente xa desde o III concilio de Toledo³¹⁵. O propio rei Afonso X nas *Partidas* ordena aos cregos que se retiren dos enterros en canto oían dar voces ou cantar *endechas*³¹⁶. Conservamos nos cancioneiros cinco prantos, catro de Pero da Ponte (B. s/n entre 985 e 986 a 988; V. 573 a 575) e o outro de Joan morador en Leon (B.1117; V. 708).

3º) Calendas de xaneiro, febreiro, e maio: A prohibición de danzas e cantigas con ocasión destas celebracións no ámbito da Gallæcia data do concilio de Lugo (571)³¹⁷. Estas celebracións continuaron e, no caso dos *maios*, perviven na actualidade con cantigas e ornamento floral en casas e vehículos. As alusións nos Cancioneiros están limitadas a unha composición satírica de Afonso X (B. 496; V. 79) e á Cantiga de Santa María *Ben vennas, Mayo, e con alegría* (CSM 406; To I).

4º) Vixilias, santuarios e romarías: Xa citamos as prohibicións de danzas e cancións nestas celebracións relixiosas. As alusións nos Cancioneiros son numerosas (D^a Carolina recolle un total de 53³¹⁸ ás que engade catro *bailadas*).

³¹⁴ Vid. VASCONZELOS (1904: II. 853-54).

³¹⁵ Cfr. SAENZ AGUIRRE (1759: III. 233): «Cum psalmis tantummodo psallentium vocis debere ad sepulcra deferri. Nam funebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet... omnino prohibemus».

³¹⁶ Cfr. ALFONSO X (1988: I. IV. XLIIII): «...Otrosi mandaron que quando los clérigos truxieren la cruz a la casa donde estoviese el muerto o en la iglesia que no diesen voces et si oyesen que davan gritos o endechasen que se tornasen con la cruz...».

³¹⁷ Cfr. SAENZ AGUIRRE (1759: III. 219): «Non liceat iniquas observationes agere kalendarum neque lauro aut viriditate cingere domos».

³¹⁸ Vid. VASCONZELOS (1904: II. 881-85).

Alternativamente ás prohibicións, ou tal vez vendo a inutilidade das mesmas, a Igrexa recupera cantos, danzas e representacións escénicas desprovistas dos seus elementos pagáns. No proceso contrario mediante a parodia temos a réplica burlesca dos ritos relixiosos como sucede na *Misa do asno* e, transcendendo á literatura, temos mostras nas artes plásticas con abundosa escenografía burlesca e obscena mesmo no interior das catedrais. A profusión de himnos heréticos necesitaba un antídoto da mesma índole, xurdindo así os himnos ambrosianos e toda a mélica litúrxica e paralitúrxica medieval da que xa nos ocupamos no apartado 1.3.3.2.

Entre os séculos VI e IX nacen os *Tropos* como variacións do propio ritual litúrxico, aos que se lles atribúen tres posibles orixes: o canto bizantino, seren reminiscencia de prácticas locais prohibidas ou ben ser unha réplica á implantación do canto gregoriano³¹⁹. Dentro das artes escénicas aparecen as representacións e autos de Nadal, Reis e Paixón.

Resulta pois evidente a existencia de xéneros populares con raíces no paganismo, nos que a muller tería un papel determinante. Aínda que non se consevasen textos, podemos considerar que unha das súas características sería o emprego do **paralelismo**, do que, en palabras de Lapa, *a experiência demonstra que é um processo querido da poesia popular, incapaz duma arquitectura complicada do verso; mas ainda: é a forma clássica de toda a poesia bailada, distribuída em dois coros alternados*³²⁰.

O paralelismo xorde en culturas diversas como a Hebrea ou a Chinesa, sendo adoptado pola liturxia á que non só lle era familiar o paralelismo

³¹⁹ Vid. CASTRO CARIDAD (1991: 29-30).

³²⁰ Cfr. LAPA (1981: 119).

de salmos e cánticos bíblicos, senón que de forma casual ou intencionada imitou o proceso da poesía popular, executando os salmos alternadamente no canto antifónico a dous coros: o primeiro coro cantaba un versículo, o segundo outro e finalmente ambos cantaban a antifona que servía de refrán. Como se ve esta é a forma máis simple do paralelismo nos Cancioneiros galego-portugueses, ao tempo que tamén se observa en diversos exemplos nos xéneros populares que cita Lapa, referidos a *muiñeiras*, *seguidillas*, cancións populares sefardís ou *rispetti* toscanos³²¹.

A forma inicial destes xéneros populares sería o dístico de danza seguido do refrán *aaR*, que se ampliaría en esquemas máis complexos nos procedementos anafóricos en estruturas encadeadas como o *leixa-pren*, de orixe litúxica como sinala Lapa, ou ben tomado pola liturxia co resto dos fenómenos paralelísticos. Podemos seguir un proceso similar no caso do *strambotto*³²² italiano inicialmente formado por dísticos paralelos de versos de 5 e 7 sílabas, ampliándose logo a fórmulas máis elaboradas.

Da posible orixe común dos xéneros paralelísticos romances dan fe estas palabras de Lapa: *É irresistible o confronto entre o conductus, o strambotto, os velhos refrãos franceses, os temas iniciais galego-portugueses e as carjas mozárabes. Tudo parece indicar a existência, na velha România, de um cantarzinho de conteúdo lírico, galhofeiro ou sentencioso, de que, por um processo de reelaboração, mais ou menos culto, mais ou menos popular se tiraram em diversos tempos e lugares, as carjas mozárabes, as cantigas paralelísticas galego-portuguesas e os strambotti italianos*³²³.

³²¹ Vid. LAPA (1981: 120-21).

³²² Obsérvese a relación entre *strambotto* e *estribote* forma que xa analizamos no apartado 1.3.3.1 pax. 59-60.

³²³ Cfr. LAPA (1981: 95-96).

Ademais do paralelismo esta lírica popular tería outras características, sempre no ámbito das hipóteses en base ás referencias ao non se conservaren textos, estas serían: 1ª) o emprego da lingua vulgar, co cal estaría afectada polos mesmos cambios que esta sofre na súa transformación en romance; 2ª) a relación coa música e coa danza. Unha e outra inciden nun hipotético carácter rítmico, o mesmo que xa aparecía en determinados xéneros da poesía latina tal e como sinalou Verrier (Vid. pax. 115 NOTA Nº 236).

En síntese, a tese dunha orixe popular, de non ter sido formulada, habería que inventala. Resulta plenamente funcional, ademais de servir perfectamente de comodín na explicación das orixes, ou de elo na cadea da transformación das formas líricas. Aparentemente permite explicar todo ou case todo, sendo ademais compatible cos argumentos das restantes teses, xa que un lirismo popular primixenio podería manifestarse por igual na poesía de Al-Andalus, na mélica medio-latina ou na lírica primitiva francesa, ademais das composicións trovadorescas occitanas.

En contra desta atribución está a ausencia de textos conservados, o que non nos permite saír das hipóteses. Ademais a característica máis salientable que se lle atribúe, o paralelismo, é unha forma común a múltiples culturas sen que puidese mediar entre elas ningún proceso de difusión cultural. Outro argumento en contra sería a escasa presenza nos cancioneros de composicións de temática relacionada con festas ou de circunstancias, coa excepción das referidas a romarías e santuarios, sendo ademais nos casos anteriores formas cultas moi elaboradas que cuestionan *per se* a pretendida orixe popular.

1.3.4 PRECISIÓNS E SÍNTESE FINAL SOBRE ESTAS TEORÍAS:

Ata aquí realizamos unha exposición das distintas teses sobre a orixe da lírica trobadoresca e as implicacións métricas que teñen nas cantigas medievais. Unha vez que chegamos a este punto, consideramos necesario realizar catro precisións sobre os aspectos estudados, antes de tirar conclusións das teorías expostas en orde á caracterización do sistema de versificación dos Cancioneiros galego-portugueses:

1ª) As teses non son contradictorias *per se* nin excluíntes senón complementarias, tal e como se aprecia despois de confrontalas, verificando nos textos a súa validez.

2ª) Non é doado discernir a xénese dun determinado fenómeno dos influxos que o condicionan sen orixinalo. Igualmente resulta difícil distinguir entre a relación causa-efecto e a simple sucesión dos fenómenos. As teses relativas ás orixes soen caer neste tipo de confusións.

3ª) Un mesmo influxo pode proceder de diferentes orixes e transmitirse ou actuar por distintas vías. As mesmas formas poden aparecer indistintamente en diferentes orixes sen que medie entre elas ningún proceso de difusión³²⁴.

4ª) As transformacións que ocasiona a evolución interna do sistema poden xerar fenómenos comúns a outros trazos ou fenómenos externos que infúen reforzando a tendencia saída da evolución. Os fenómenos xerados poden consolidarse máis facilmente coa presenza de influxos no mesmo sentido.

³²⁴ Por exemplo a multiplicación das rimas na poesía de Arabia e de Irlanda que sinalan Abu-Haidar e Norberg: Vid. respectivamente 1.3.3.1 pax. 63-64 e 1.3.3.2 pax. 101 NOTA N° 201.

Finalmente, e en ausencia dun estudio sistemático da versificación, podemos concluír que os fenómenos métricos da lírica galego-portuguesa poden deberse aos influxos externos que lle adxudican as teses sobre as orixes, o ben ser consecuencia da propia evolución da lingua e, nunha posición sintética, serían o resultado das transformacións operadas como consecuencia do contacto e fusión de linguas e culturas.

Esta fusión afecta á posible coexistencia dos dous sistemas de versificación (silábico e acentual) ou, en propiedade, de tres variedades métricas: isosilábica sen acentos fixos, acentual heterosilábica ou silabotónica que en opinión de Prieto Alonso serían variedades dun mesmo sistema primordial³²⁵.

A evolución da lingua desde o latín ao romance, ao desaparecer o trazo fonolóxico da cantidade, só deixou opción a sistemas baseados no número de sílabas e no número e disposición dos acentos. O valor pertinente da cantidade pasa a ser ocupado polo acento se este non aparece ligado a unha posición fixa. Outro tanto sucede na adaptación de sistemas cuantitativos como o árabe.

En todas as teorías que vimos de analizar a métrica rítmica é unha posibilidade que se verifica en maior ou menor medida na escansión dos poemas, sen que supoña ningunha exclusión do isosilabismo como sistema de versificación. A execución cantada e danzada reforzan o carácter rítmico, modificando a melodía a disposición acentual para regularizala e chegando tamén a regularizar o número de sílabas por medio da intervención do ritmo melódico.

³²⁵ Vid. 1.2.1.2 pax. 20 NOTA Nº 15.

A caracterización da métrica dos Cancioneiros galego-portugueses non se pode realizar exclusivamente en base á súa xénese ou aos influxos recibidos senón que esencialmente ha de ser o resultado da análise do do sistema como modelo teórico, describindo a estrutura do verso a partir dos textos e tendo en conta o seu carácter musical.

1.4. BIBLIOGRAFÍA DA 1ª PARTE. OBRAS CITADAS:

- AA. VV. (1982). *L'accent latin*, Colloque de Morigny, Paris.
- AA. VV. (1886-1922). *Analecta Hymnica Medii Aevi*, I-LI, ed. de C. Blume, G. M. Dreves e H. Bannister, Leipzig.
- AA. VV. (1872). *The Anglo-latin satirical poets and epigrammatist*, ed. Th. Wright, London.
- AA. VV. (1857-80). *Grammatici Latini*, I-VII ed. de H. Keil, Leipzig.
- AA. VV. (1930). *Carmina Burana*, edición crítica de A. Hilka e O. Schumann, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- AA. VV. (1971). *Carmina Sacra Medii Aevi*. Saec. III-XV. Collecta, translata commentaque a Henry Spitzmuller, Paris: Desclée de Brouwer, Bibliothèque Européenne.
- AA. VV. (1973). *Corpus scriptorum muzarabicorum*, ed. J. Gil, Madrid.
- AA. VV. (1881). *Poetae Latini Aevi Carolini*, Mon. Germ. München.
- ABU-HAIDAR, J.A. (1992). «The muwashshahat: are they a mystery?». *Al-Qantara*, XIII, 63-81.
- ALFONSO X (1988). *Las siete Partidas*, ed. facsímil de la de Montalvo (Sevilla 1491) a cargo de G. Martínez Díez, Valladolid: Lex Nova.
- AL-JIRARI, A. Ibn Abdallah (1970) *Al-zajal fil-Maghrib: Al-Qasida*, Rabat: Maktabatal-Tahib.
- ALSINA, J. (1991). *Teoría literaria griega*, Madrid: Gredos.
- ANGLADE, J. (1919). *Las Leys d'Amors*, Toulouse: Privat (reimpresión de 1971, Genève: Slatkine Reprints).
- ANGLÈS, H. (1927). *Les «Cantigas» del Rei N'Afós el Savi*, Barcelona: Imprensa d'Eugeni Subirana.
- ANGLÈS, H. (1975). *Scripta musicologica*, cura et studio Iosephi López-Caló, 3 Vol., Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- ARISTÓTELES (1992). *Poética*: Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARMISTEAD, S. G. & MONROE, J. T. (1984-855). «Beached Whales and Roaring Mice: Additional Remarks on Hispano-Arabic Poetry». *La Corónica* XIII, Nº 2, 206-42.
- AZEVEDO FILHO, L. de (1968). «Structure et rythme du vers décasyllabe chez D. Joan Garcia de Gulhade», *Romania* v. 89, 289-312.

- BARTHES, R. (1971). *Le Degré Zero de l'Écriture*, Paris: Éditions du Seuil.
- BECK, J. (1910). *La musique des troubadours*, Paris: Henri laurens.
- BECKER, Ph. A. (1932). «Die anfänge der romanischen Verskunst». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LVI, 257-323.
- BÉDIER, J. (1906). «Les plus anciennes dances françaises». *Revue des Deux mondes*, LXXVI, 398-424.
- BELTRÁN PEPIÓ, V. (1984:). «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta». *Revista de Filología Española*, LXIV, c. 3º-4º, 239-266.
- BERNARDI PERINI, G. (1964). *L'Accento latino*, Bologna: Pàtron.
- BEZZOLA, R. (1940). «Guillaume XI et les origines de l'amour courtois». *Romania*, LXVI, 145-237.
- BEZZOLA, R. (1944-1963). *Les origines et la formation de la littérature courtois en Occident (500-1200)*. Paris: Edouard Champion, 5 vols.
- BILLY D. (1989). *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier: Section française de l'Asociation Internationale d'Études Occitanes.
- BOEHME (1886). *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig.
- BRAGA, T. (1886). «Poética histórica portuguesa» en *Antologia portuguesa*, Porto.
- BRINKMANN, H. (1925). *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle: M. Niemeyer.
- BRINKMANN, H. (1929). *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle: M. Niemeyer.
- BURDACH, K. (1925). *Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes*, Halle: Niemeyer.
- BURGER, M. (1957). *Recherches sur la eststructure et l'origine des vers romans*, Genève: Droz.
- CASTRO CARIDAD, E. (1991). *Tropos y Troparios hispánicos*, Universidade de Santiago: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- CHAMBERS, F. (1985). *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia: American Philosophical Society.
- CORRIENTE, F. (1982). «The Metres of the Muwaššah, an Andalusian Adaptation of 'Arud'». *Journal of Arabic Literature*, XIII, 76-82.
- CORRIENTE, F. (1982-83). «Observaciones sobre la métrica de As-Suštari. Materiales para un estudio diacrónico del zéjel y el muwassah,». *Awraq*, V-VI, 39-87.

- CUNHA, C. da (1950). *À margem da poética trovadoresca. O regime dos encontros vocálicos interverbais*. Rio de Janeiro.
- CUNHA, C. da (1961). *Estudos de poética trovadoresca*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- CUNHA, C. da (1983). *Língua e Verso*. Lisboa: Sá da Costa (3ª ed.)
- DAIN, A. (1965). *Traité de Métrique grecque*. Paris.
- d'HEUR, J.M. (1973). *Trobadors d'oc et troubadors galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen-Âge*. Paris: Centro Cultural Português.
- d'HEUR, J.M. (1975). «L'Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti». *Arquivos do Centro cultural português*, IX, 321-398, Paris.
- DIEZ, F. (1863). *Über die erste portugiesische Kunst-und Hofpoesie*. Bonn.
- DUTTON B. (1965). «Some New Evidences for the Romance Origins of the Muwashshah». *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 73-81.
- ERCKERMANN, R. (1931). «Der Einfluss der arabisch-spanischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX, 240-284, Halle.
- ERDMANN, (1941). *Corona querneia*. Festgabe Karl Strecker, Leipzig.
- ERRANTE, G. (1943). *Sulla lirica romanza delle origini*. New York: S. F. Vanni.
- FARAL, E. (1948). «Le moyen âge. Première partie. Des origines a la quatrième croisade». En *Literature Française*. Paris: Larousse.
- FAURIEL, C. (1846). *Histoire de la poésie provençale*. Paris.
- FONTAINE, J. (1988: «Quelques observations sur les "Institutionum disciplinae" pseudo-Isidoriennes» en *Tradition et actualité chez Isidore de Séville*. London: Variorum reprints.
- FRANK, I. (1949). «Les troubadors et le Portugal». En *Mélanges d'Études Portugaises offerts à Georges Le Gentil*. Lisboa.
- FRANK, I. (1953-57). *Répertoire métrique de la poésie des troubadors*. Paris (ed. 1966 de Honoré Champion).
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1956). «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica». *Al-andalus*, XXI, 303-338.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1962). «La ley de Mussafia se aplica a la poesía estrófica arábigoandaluza». *Al-Andalus* XXVII, 1-20.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1965). *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid (reeditado en 1975. Barcelona: Seix Barral, sendo esta a edição pola que se cita).

- GARCÍA GÓMEZ, E. (1972). *Todo Ben Quzman*, Madrid: Gredos.
- GENNRICH, F. (1929). «Zur Ursprungsfrage des Minnesangs». *Deutsche Vierljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, VII, 187-228, Halle-Saale.
- GATIEN-ARNOULT, A.F. (1841). *Las Flors del Gay Saber estier dischas Las Leys d'Amors*, Tolouse: Monuments de la litterature romane (reimpresión de 1977, Genève: Slatkine Reprints).
- GENNRICH, F. (1931). «Das Formproblem des Minnesangs». *Deutsche Vierljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX, 285-349, Halle-Saale.
- GENNRICH, F. (1932). *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle: M. Niemeyer.
- GENTILI, B. (1951). *La metrica dei Greci*, Firenze.
- GERSON, E. (1980). *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel Aviv: University of Tel Aviv, Departement of Musicology.
- ✗ GIRAUT DE BORNELH (1910). *Sämtliche Lieder des Troubadours Giraut de Bornelh*, edición crítica de A. Kolsen e E. Band, Halle: Max Niemeyer (reimpresión de 1976, Genève: Slatkine Reprints).
- GONFROY, G. (1981). *La Rédaction catalane en prose des Leys d'Amors: Edition et étude critique des trois premières parties*. Thèse Doctorat 3^{me} Cycle, Poitiers.
- GONZÁLEZ, F.A. (1808). *Collectio Canonum Ecclesiæ Hispaniæ*, Madrid.
- - GONZÁLEZ PALENCIA (1928). *Historia de la literatura arábigo-española*, Barcelona: Labor.
- GORTON, T.J. (1979). «Zajal and Muwaššah: The Continuing Metrical Debate». *Journal of Arabic Literature*, XI, 36-55.
- GRAMMONT, M. (1974). *Petit Traité de Versification Française*, Paris: Armand Colin.
- GROCHEO, J. (1899-1900). «Die Musiklehre des Johannes de Grocheo» ed. de J. Wolf en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*.
- ✗ GUILLERMO DE AQUITANIA (1983). *Poesía completa*. ed. de L. Cuenca, Madrid: Siruela.
- GUIRAUD, P. (1970). *La Versification*, Paris: P.U.F. Que sais-je?.
- HANSEN, F. (1900). *Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, Valparaíso: G. Helfmann.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1938) *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Centro de Estudios Históricos (2^a ed.).
- HOPKINS, G. M. (1959). *Journals and papers*, ed. H. House, London.

- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1938) *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Centro de Estudios Históricos (2ª ed.).
- HOPKINS, G. M. (1959). *Journals and papers*, ed. H. House, London.
- ISIDORO DE SEVILLA (1982). *Etimologías*, edición bilingüe a cargo de J. Oroz y M. Marcos, int. de M.C. Díaz y Díaz, Madrid: B. A. C.
- JAKOBSON, R. (1960). «Linguistics and poetics». *Style in language*, T. A. Sebeok (ed.), Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press.
- JEANROY, A. (1889) *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris: Champion (3ª ed. de 1925).
- JESPERSEN, O. (1933). «Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique». *Psychologie du langage*, Paris.
- JONES, A. (1980). «Romance scansion and the Muwassahat: The Emperor's New Clothes». *Journal of Arabic Literature*, XI, 36-55.
- JONES, A. (1983). «Eppur si muove», *La Corónica*, XII, 45-70.
- KOLAR, A. (1947). *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, Praga.
- KOSTER, J.W. (1954). *Traité de métrique grecque*, Leiden.
- LANG, H. (1894). *Das Liederbuch des Königs Denis*, Halle: Niemeyer.
- LAPA, M. Rodrigues (1929). *Das origens da poesia lírica em Portugal na idade média*, Lisboa: Seara Nova (reimpresa en 1965 en *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro).
- LAPA, M. Rodrigues (1970). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia (2ª ed.).
- LAPA, M. Rodrigues (1981). *Lições de Literatura portuguesa. Época medieval*, 10ª edição, Coimbra editora.
- LAPA, M. Rodrigues (1982). *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Universidade de Coimbra, Coimbra editora.
- LATMAN, J. Derek (1982). «New Light on the scansion of an Old Andalusian Muwaššah». *Journal of Semitic Studies*, XXVII, 61-75.
- LATMAN, J. Derek (1983). «The Prosody of an Andalusian Muwashshah Re-examined». En *Arabian and Islamic Studies presented to R.B. Sejeant*, ed. by R.L. Bidwell & G.R. Smith, London-New York: Longman.
- LÁZARO CARRETER, F. (1990). *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos (3ª ed. 10ª reimpresión).
- LE GENTIL, P. (1954). *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris: "Les Belles Lettres".
- LI, W. (1958). *Han-yü Shih-lü-hsüeh*, Shanghai: Zhonghua Shuju.

- LIU, B.M. & MONROE, J.T. (1989). *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition. Music and Texts*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- LOTE, G. (1940). *Les Origines du Vers français*. Aix-en-Provence (reimpresión de 1973, Genève: Slatkine Reprints).
- LOTE, G. (1949). *Histoire du vers français*, T. I; T. II (1951) e T. III (1955), Paris: Boivin.
- LOUP DE FERRIÈRES (1927). *Correspondance*, ed de L. Levillain, Paris.
- MAIMONIDES (1964). *Mishnah 'im perush Moshe Ben Maimon, tirgem me-'aravit 'al-pi kitav-ha-yad ha-meqori ve-he-'arot Y. Qafih*, Jerusalem: Mossad Harav Kook.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1974). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: C.S.I.C. (4ª ed.).
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1919). *Discurso sobre la primitiva lírica española*. Madrid (reimpreso en *Estudios literarios* 1957 8ª ed.).
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1938). «Poesía árabe y poesía europea». *Bulletin Hispanique*, XL, 337-423, Bordeaux.
- MEYER, W. (1905). *Gesammelte Abhandlugen zur mittellateinischen Rythmik*, T. I e II. T. III (1936), Berlin.
- MONROE, J. (1976). «Estudios sobre las jaryas y la poesía popular amorosa norafricana». *Nueva Revista Filológica Hispánica*, XXV, 1-16.
- MONROE, J. T. (1986). «Poetic Quotation in the Muwassaha and its implications: Andalusian Strophic Poetry and Song». *La Corónica*, XIV, 230-57.
- MONROE, J. T. (1987). «A Sounding Brass and Tinkling Cymbal: Al-Halil in Andalus (Two Notes on the Muwassah)». *La Corónica*, XV, 252-58.
- MONROE, J. T. (1988-89). «Maimonides on the Mozarabic Lyric». *La Corónica*, XVII, Nº 2, 18-32.
- MONROE, J. T. & SWIATLO, D. (1977). «Ninety-three Arabic Hargas in Hebrew Muwaššahs: their Hispano-Romance Prosodic and Tematic Features». *Journal of Arabic Studies*, XCVII, 141-59.
- MORRÁS, M. (1988-89). «¿Zéjeles o formas zejelescas?». *La Corónica*, XVII, Nº1, 52-75.
- MUSSAFIA, A. (1896). «Sull'antica metrica portoghese». *Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, CXXXIII, X d., Wien.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1991). *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- NODAR, F. (1994). *Aproximación al texto del corpus literario universal*. Kassel: Reichenberger.

- NORBERG, D. (1988). *Les vers latins iambiques et trochaïques et leurs répliques rythmiques*, Stockholm: Filologiskt arkiv 35.
- NUNES, J.J. (1926-28). *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, 3 vol., Coimbra: Imprensa da Universidade (reprod. offset 1973 Lisboa: Centro do Livro Brasileiro).
- NUNES, J.J. (1932). *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade (reprod. offset 1973 Lisboa: Centro do Livro Brasileiro).
- NYKL, A. R. (1931). *The Dove's Neck-Ring about Lovers, composed by Abu Muhammad Ali Ibn Hazm Al-Andalusi*, Paris: Geuthner.
- PASCAL, P. (1957). «The "institutionum disciplinae" of Isidore of Seville». *Traditio* N° 13, 424-431.
- PARIS, G. (1891-92). «Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge». *Journal des Savants*, 674-688 e 729-742 (1891) e 155-167 e 407-429 (1892).
- PASTERNAK, B. (1945). *Zemlja*, Moscova.
- PENA, X.R. (1985). «Dobre, mot-refranh, palabra rima e mot tornat na lírica galegoportuguesa». *Grial* N° 90, 431-442, Vigo: Galaxia.
- PEREGRÍN OTERO, C. (1971) *Evolución y revolución romance*, Barcelona: Seix Barral.
- POPE, I. (1934). «Mediaeval Latin Background of the thirteenth Century Galician Lyric». *Speculum*, IX, Cambridge (Mass.), 3-25.
- PRIETO ALONSO, D. (1984). «Estrutura métrica da moiñeira». *Grial* N° 84, 131-153, Vigo: Galaxia.
- RENART, J. (1962) *Le Roman de la Rose ou Guillaume de Dole*, ed. de F. Lecoy, Paris: C.F.M.A.
- RIBERA, J. (1912). *El Cancionero de Abencuzmán*, Madrid, (reeditado en 1928 en *Disertaciones y opúsculos*, I, 8-92, Madrid).
- RIBERA, J. (1922). *La música de las Cantigas de Don Alfonso el Sabio*, 3° vol. das *Cantigas de Santa María*, Madrid: Real Academia Española (reproducción facsímil 1991 Madrid: Caja Madrid-R.A.E.).
- RIBERA, J. (1923-25). *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid.
- RIBERA, J. (1925). «De música y métrica gallegas». *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, III, 7-35.
- RIBERA, J. (1927). *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid: Voluntad.

- RIPOLL, A. (1993). «Jarcha, Cantiga de amigo e a orixe da seguidilla na mélica tradicional. Unha análise comparativa de métrica acentual». *O Cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- SAENZ AGUIRRE, J. (1759). *Collectio Conciliorum Hispaniæ et novi orbis*, Roma.
- SAHLIN, M. (1940). *Etude sur la Carole médiévale*. Uppsala
- SCHACK, A. F. (1930-33). *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* (trad. por Juan Valera), Madrid: Carmen Valera.
- SCHELUDKO, D. (1927). «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik». *Archivum Romanicum*, XI, 273-312, Genève.
- SCHELUDKO, D. (1928). «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik». *Archivum Romanicum*, XII, 30-127, Genève.
- SCHELUDKO, D. (1929). «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Die Volksliedertheorie. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LII, 1-38 e 201-266.
- - SCHELUDKO, D. (1931). *Archivum Romanicum*, XV, 137-206, Genève.
- SCUDIERI RUGGIERI, J. (1943-50). «Alle fonti della cultura ispano visigotica». *Studi Medievali*, XVI, 1-47.
- SCUDIERI RUGGIERI, J. (1959). «Correnti esotiche e impronte dimendicante nella cultura ispanica dell'alto Medio Evo». *Cultura Neolatina*, XIX, N° 3, 1-81.
- SCUDIERI RUGGIERI, J. (1962). «Riflessioni su "kharge" e "cantigas d'amigo"». *Cultura Neolatina*, XXI, N° 1-2, 1-35.
- SEMAH, D. (1984). «Quantity and Syllabic Parity in the Hispano-Arabic Muwaššah» *Arabica*, XXXI, 80-107.
- SIMMONS, D.C. (1955). «Specimens of Efik Folclore». *Folklore*, 272.
- SPANKE, H. (1929). «Das lateinische Rondeau». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIII, 113-148.
- SPANKE, H. (1930¹). «Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters». *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXI, 143-170, Helsinki.
- SPANKE, H. (1930²). «Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters». *Volkstum und Kultur der Romanen*, III, 258-278, Hamburg.
- SPANKE, H. (1930-31). «St. Martial-Studien». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIV, 282-317.
- SPANKE, H. (1938). «Aus der Formengeschichte des mittelalterlichen Liedes». *Geistige Arbeit*, 5-6.

- SPANKE, H. (1946). «La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones». *Anuario musical*, I, 5-18, Barcelona.
- SPINA, S. (1971). *Manual de versificação românica medieval*, São Paulo: Edições Gernasa.
- STERN, S.M. (1948). «Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hébraïques». *Al-andalus*, XIII, 299-346 (recollidas en 1953 no volume *Les chansons mozarabes*, Palermo: U. Manfredi).
- STERN, S.M. (1974). *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, ed. por L.P. Harvey, Oxford (G. Brit.): Clarendon Press.
- STEVENS, J. (1986). *Words and Music in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUCHIER, W. (1950). «Die Entstehung des mittellateinischen und romanischen Verssystems». *Romanistisches Jahrbuch*, III, 529-563.
- SZEMERÉNY, O. (1966). *Syncope in Greek and Indo-European and the Nature of Indoeuropean Accent*, Napoli.
- TAGLIAVINI, C. (1964). *Le origini delle lingue neolatine* Bologna: Pàtron (4^a ed.).
- TARANOVSKI, K. (1955). *Ruski dvodelni ritmovi*, Beograd.
- TAVANI, G. (1965). «Considerazioni sulle origini dell'"arte mayor"». *Cultura Neolatina*, XXV, 15-33.
- TAVANI, G. (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- VASCONZELOS, C. Michaëlis de (1897). «Geschichte der portugiesischen Literatur». *Grundriss der romanischen Philologie*, II, 2, 129-382, G. Gröber.
- VASCONZELOS, C. Michaëlis de (1904). *O Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle: Niemeyer (reimpressão de 1990 Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- VÁZQUEZ RUIZ, J. (1981-82). «Zéjeles granadinos en Marruecos». *Revista del instituto egipcio de estudios islámicos*, XXI, 43-57.
- VERRIER, P. (1931). *Le Vers Français*, T. I; T. II e T. III (1932), Paris: Didier.
- VICO, G. (1725). *Scienza Nuova*.
- WECHSSLER, E. (1909). *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle: M. Niemeyer.

SEGUNDA PARTE

2. A ESTRUCTURA DA MÉTRICA RÍTMICA:

2.1 A VERSIFICACIÓN DO INGLÉS ANTIGO:

A métrica do *Old English*¹ era de tipo acentual con implicación da cantidade silábica (trazo fonolóxico pertinente) ademais do ritmo das sílabas acentuadas e non acentuadas, ou o dos tempos marcados e non marcados.

O sistema do inglés antigo diferénciase do moderno en que este utiliza un mesmo tipo métrico que se mantén ao longo do poema, sendo as formas métricas máis comúns o pentámetro iámbico, o pentámetro trocaico e o tetrametro anapéstico². No *Old English* hai cinco tipos que poden aparecer en calquera verso dun poema. Ademais da distribución dos acentos ou tempos marcados e da cantidade vocálica, este sistema combina a aliteración e determinados modelos específicos de sílabas acentuadas e non acentuadas. Para seren considerados como métricos os versos do *Old English* han de cumprir seguintes condicións de boa formación:

1ª Cada verso consta de dous hemistiquios separados por unha pausa ou cesura. Cada hemistiquio ha de ter necesariamente dúas sílabas acentuadas, admitindo en determinadas posicións outras sílabas adicionais tamén acentuadas.

2ª Os dous hemistiquios están relacionados mediante o recurso da aliteración: unha das sílabas acentuadas do primeiro hemistiquio ha de aliterar necesariamente coa primeira sílaba acentuada do segundo. A tal efecto só conta a aliteración nas sílabas acentuadas sendo irrelevante

¹ Vid. MITCHEL & ROBINSON (1994: 161- 167). Os exemplos citados no presente apartado tamén proceden desta edición. Para *The Battle of Maldon* Vid. 243-252; e para o *Cædmon's Hymn* 222.

² A nomenclatura tradicional identifica pé con metro, o que non é correcto no caso do ritmo iámbico ou trocaico, cos metros formados por dou pés.

nas demais. Como exemplo citamos este verso de *The Battle of Maldon* (Cfr. 235, v. 18):

rad and rædde, rincum tæhte

A aliteración afecta ao primeiro fonema da sílaba e cando esta comeza por vocal, pode aliterar con outra sílaba tamén iniciada por vocal sen que os fonemas vocálicos teñan que ser necesariamente os mesmos, como se aprecia neste verso do *Cædmon's Hymn* (Cfr. 214, 40, v. 4):

ece Drihten, or onstealde

no que alitera [ec-] con [or].

3ª A cantidade silábica está asociada aos fenómenos anteriores xa que a vocal acentuada ha de ser longa ou estar seguida de dúas consoantes. Tamén pode contar como unha sílaba longa a palabra formada por dúas breves (unha delas tónica), recibindo este fenómeno a denominación de *Resolved stress*³, como se aprecia no segundo hemistiquio deste verso de *The Battle of Maldon* (Cfr. 236, v.30b):

þæt þu most sendan ræðe

no que *ræðe*, formada por dúas breves conta como unha longa e tónica.

4ª O número de sílabas non acentuadas as posicións relativas de tónicas e átonas pode determinarse mediante cinco modelos básicos de verso. A este respecto ha de terse en conta que, tanto no inglés antigo como no moderno, ademais das sílabas acentuadas e non acentuadas hai sílabas con acento secundario⁴.

³ Esta equivalencia coincide coa que se dá en sistemas cronémicos como o do grego clásico e derivados (Vid. 1.2.1.1.1.1 pax 12 da PRIMEIRA PARTE).

⁴ Cfr. MITCHELL & ROBINSON (1994: 163): «...In a moment we shall examine these five patterns or types, but first it should be noted that in addition to accented syllables and unaccented syllables there are in Old (as in Modern) English also syllables with secondary accent. That is, they are accented more than unaccented syllables but less than accented syllables. Examples of the three levels of accent may be heard in these three sentences: 'Man is mortal', 'Blindman's buff is a game', 'He is speaking German'. In the first sentence *man* is accented. In the second sentence *-man* in *blindman* has secondary accent. In the third sentence *-man* in *German* is unaccented. Or again, *-y* in *penny* is unaccented, while *-knife* in *penknife* has secondary accent. *Pen-* in both words is accented...».

5ª En calquera verso dun poema dado poden aparecer indistintamente un ou varios modelos. Así os dous hemistiquios poden ser do mesmo ou de distinto tipo e un verso dun determinado tipo ou combinación de tipos pode estar precedido ou seguido por outro diferente, ou ben entrar nunha secuencia de versos do mesmo modelo.

6ª En función do anterior para que un verso teña o carácter de métrico ha de adaptarse en cada hemistiquio a un dos cinco tipos métricos.

Nas fórmulas que presentamos a continuación represéntase o hemistiquio, de acordo coa nomenclatura empregada polos autores:

x = Sílabas non acentuadas.

´ = Acento principal.

` = Acento secundario.

(X) = Posición e número máximo de sílabas non acentuadas opcionais.

Nos exemplos, ademais da referencia do verso, *a* e *b* indican respectivamente primeiro e segundo hemistiquio.

Mediante as formulas que reproducimos a continuación representan os hemistiquios correspondentes aos cinco tipos de verso con exemplos que pertencen á mesma composición, *The Battle of Maldon*:

TIPO	FÓRMULA	EXEMPLO E REFERENCIA
A	´x(xxxx)´x	gar to græpe (235, v. 13 a)
B	(xxxx)x´x(x)´	on urne eard (236, v. 58 a)
C	(xxxxx)x´´x	gedon hæfde (241, v. 197 b)
D	´(xxx)´´x	grim gæðplega (237, v. 61 a)
E	´´x(x)´	wælræste geceas (238, v. 113 b)

Algúns destes tipos admite excepcións ás condicións de boa formación anteriores. Tal é o caso do tipo C no que a segunda sílaba acentuada pode ser breve. Esta alteración da norma tamén se pode permitir baixo circunstancias especiais noutros tipos.

Ocasionalmente unha ou dúas sílabas non acentuadas poden aparecer ao comezo dun verso de tipo A ou D sen que se teñan en conta para a escansión. Este fenómeno que recibe o nome de *anacruse*⁵, vén sendo como unha especie de preludio métrico que Mitchell & Robinson marcan como | nos exemplos para indicar que as sílabas precedentes son extramétricas, como podemos observar neste hemistiquio tipo D⁶:

x| x
beheold hreowcearig

Tamén poden aparecer versos hipermétricos que levan tres acentos en lugar de dous por cada hemistiquio.

A rima non tiña un rol funcional na versificación do *Old English*. A diferencia do inglés moderno no que a rima deslinda os límites do verso, servindo ademais de ornamento, no inglés antigo estas funcións están asumidas pola aliteración. A rima só aparecía como ornato adicional; sen embargo no *Old English* máis serodio a rima vai desprazando á aliteración como dispositivo funcional⁷.

⁵ O mesmo que sucedía coas equivalencias na cantidade silábica, é un fenómeno común coa métrica cronémica grega e derivacións dela.

⁶ Cfr. MITCHELL & ROBINSON (1994: 166)

⁷ Un fenómeno similar sucedeu na poesía árabe, dando orixe ás *muwasat* e na poesía latina medieval irlandesa.

2.2 APLICACIÓNS DA GRAMÁTICA XENERATIVA Á METRICA RÍTMICA

Os principios da gramática xenerativa non se limitan na súa aplicación ás cuestións da morfosintaxe. Chomsky, Halles e Postal⁸, xunto con outros autores abordan as cuestións fonolóxicas. En 1969 James Harris publica o seu traballo *Spanish Phonology*⁹ no que aplica as regras categoriais e transformacionais á análise fonolóxica, ademais da prosodia e das implicacións fónicas da morfosintaxe, en particular, nos paradigmas verbais e na fonoloxía derivativa. Nesta mesma liña complementa este traballo con outras aportacións posteriores¹⁰.

Destas aplicacións á fonética pásase logo ao estudio sistemático da acentuación e da métrica rítmica desde a perspectiva xenerativa e transformacional¹¹, culminando cos traballos publicados en 1977 por Paul Kiparsky¹², e por Mark Liberman e Alan Prince¹³ no N° 8 (volume 2) de *Linguistic Inquiry* que versa sobre o tema de maneira case monográfica.

Liberman & Prince parten das propostas que dous anos antes formulara o primeiro deles na súa Tese de Doutoramento *The Intonational System of English*, presentada no Massachusetts Institut of Technology. Neste traballo establecen unha nova teoría sobre o acento e o ritmo lingüístico, argumentando con certas características do sistema prosódico do inglés, como o fenómeno da subordinación acentual (*stress subordination*),

⁸ Vid. CHOMSKY (1967), CHOMSKY & HALLE (1965) e (1968), HALLE (1962) e POSTAL (1968).

⁹ Vid. HARRIS (1969).

¹⁰ Vid. HARRIS (1972), (1973¹) e (1973²). Todos estes traballos figuran na edición española do que se vén de citar na NOTA anterior. Vid. HARRIS (1975).

¹¹ Entre os traballos que se ocupan da acetuación desde esta perspectiva salientamos os de ALLEN (1973), AUSTIN (1976) que relacionan acento e métrica rítmica; BRESNAN (1972) e en especial HALLE (1973) e HALLE & KEYSER (1971), xunto co comentario de ZONNEVELD (1976).

¹² Vid. KIPARSKY (1977).

¹³ Vid. LIBERMAN & PRINCE (1977).

que non só está referido ás propiedades dos segmentos individuais (as sílabas), antes ben pode representar unha estrutura xerárquica do ritmo na que se organizan sílabas, palabras e sintagmas na oración.

Na configuración de tal teoría parten de dous conceptos da prosodia tradicional: a noción de prominencia relativa (*relative prominence*) en función dunha relación predefinida na estrutura dos constituíntes, e a noción de ritmo lingüístico (*linguistic rhythm*) na que se encadra na dimensión métrica o material lingüístico.

Para estes autores a percepción dos acentos e a representación das súas relacións estruturais concide plenamente coa imaxe tradicional da escansión do verso (por suposto nun sistema acentual).

A primeira parte do traballo versa sobre a aplicación da teoría métrica mediante a asignación dun modelo ao sistema de acentuación da frase¹⁴ en inglés, comezando pola diferenza sistemática entre a acentuación das palabras simples e a dos compostos léxicos, e seguindo pola observación de que a *prominencia relativa* tende a manterse dentro do que lle corresponde no modelo acentual da frase, aínda no caso de que o acento principal pase a ser secundario¹⁵. Logo sinalan a contradicción existente entre estas dúas observacións e o cómputo tradicional dos acentos na frase inglesa, propoñendo a substitución da teoría métrica que viña establecendo diferentes graos de acento¹⁶.

¹⁴ Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 251, NOTA 4): «By "phrasal" stress we mean stress above the level of the word, including the stressing of lexical compounds as well as that of truly "phrasal" categories».

¹⁵ Citan o exemplo do composto léxico *whale-oil* (=aceite de balea). Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 251): «Thus the compound *whale-oil* (said in isolation) has this main stress on the word *whale*, with *oil* having some lesser degree of stress, and this inequality is felt to be preserved in the phrase *whale-oil lamp*, although main stress of the phrase as a whole now falls on the word *lamp*».

¹⁶ A teoría da fonoloxía xenerativa distiguía catro graos de acento numerados de 1 a 4 e o grao 0 para a ausencia do mesmo, que nalgún caso chegan a sete (Vid. STEELE (1975)).

dos modelos de acentuación¹⁹, xunto con sete observacións para o tratamento relacional dos modelos acentuais²⁰.

¹⁹ Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 161-163):

«(i) The stress feature is n -ary, that is, it may assume a range of values that is limited only arbitrarily; other phonological features may generally be treated as binary, or at least as assuming a strictly limited range of distinct values in any given phonological system.

(ii) Nonprimary values of the stress feature are defined only syntagmatically. In other words, a [2 stress] or [3 stress] segment can exist only in relation to a [1 stress] segment elsewhere

in the string, so that the monosyllable *John*, for example, could not conceivably stand by itself as a phonological representation. The values of other phonological features are generally defined paradigmatically, that is, strictly in terms of an opposition with a different feature specification that could have occurred in the same segmental position.

(iii) The distinction among various levels of stress has little or no *local* phonetic import - the feature [1 stress] does not imply any specific articulatory or acoustic property of the segment that bears it, any more than the notion "downbeat" necessarily defines any intrinsic property of certain notes in a piece of music, by which they could be sorted without reference to some fairly extensive context. This is not to say that distinctions in degree of stress have no phonetic effect, but simply that their effect must be defined in terms of a pattern (of pitch and time relations) that generally extends over a stretch of utterance much larger than the roughly syllable-sized domains in which the phonetic implementation of other phonological features is to be found.

(iv) The preservation of relative prominence under embedding has provided the clearest evidence for cyclic application of phonological rules. Most of the other evidence for the phonological cycle has come from other characteristics of stress or stress-related phenomena.

(v) As a result of the stress-subordination convention, the effect of stress rules is to cause a widespread pattern of change, rather than simply to change the feature specification of a single segment, as is the case with most nonprosodic phonological rules.

(vi) Stress-assignment rules have typically made use of crucial variables, that is, a variable term in the structural description of the rule that permits its locus of application to be indefinitely far away from some other term necessary to define its environment. Thus the [1 stress] vowel mentioned by the NSR may be any number of segments away from the constituent boundary required in the rules environment. Other phonological rules generally require either no variables, or variables of a different type (called "segmental variables", e.g. C0), whose effective range is limited to adjacent syllables.

(vii) Stress rules often make use of the convention of "disjunctive ordering". A term in the environment of the rule is placed in parentheses; this stands for an ordered pair of rules, the first one including the parenthetical term and the second one leaving it out. This sequence of subrules is ordered disjunctively, meaning that if the first subrule applies, then the second subrule is skipped. Many familiar stress rules (e.g. that of Latin) have disjunctively applicable cases, in which the environment of one case is a substring of the environment of one case is a substring of the environment of another, but such a notation is not motivated for rules assigning other phonological features».

²⁰ Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 263):

«(i) In a relational theory, the stress feature is no longer n -ary, but (in a sense) binary. It is, however, a relational feature of constituent structure rather than an intrinsic feature of phonological segments; the rest of its special properties follow from this.

(ii) A relation of the kind we are proposing must by its nature be defined syntagmatically, since constituent structure is an essentially syntagmatic notion. Thus a relational theory has no way to represent a secondary or tertiary stress standing alone.

(iii) Since a relational theory defines relative prominence as a feature of constituent structure rather than of phonological segments, it is quite natural that its phonetic implementation should be in terms of larger patterns, rather than in terms of some more localized articulatory gesture or sound quality.

(iv) The way relative prominence is represented in a relational theory guarantees that it will be preserved under embedding, so that cyclic rule application is not required to account for this phenomenon.

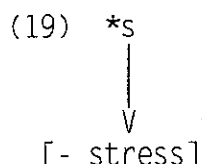
(v) In a relational theory, the phonological effect of the rules defining relative prominence is a local one (the definition of the strong/weak relation on sister nodes). No counterpart to the stress-subordination convention is required.

(vi) In a relational theory, the rules defining relative prominence are locally conditioned. In the cases we have considered so far, the domain is a pair of sister constituents, and the conditioning factors are the category of the parent and the terminality (branching or nonbranching) of the righthand sister. No variable is required, since we are annotating the nodes of a tree structure rather than locating segments in order to adjust their feature specification.

(vii) The phenomena we have discussed up to this point do not provide any useful case of disjunctive ordering, so we will postpone discussion of the issue to section 2, where a number of relevant cases will be described».

Na segunda parte amplían este tratamento ao ámbito da acentuación da palabra inglesa, adoptando en parte unha visión tradicional da asignación da característica ou marca acentual [\pm stress]. Así e todo explican a xénese dos modelos de acentuación a nivel de palabra en función da teoría métrica que se desenvolveu para o ámbito da frase. Esta é a parte nuclear do traballo na que estudian unha variada casuística de palabras e sintagmas, atendendo á subordinación xerárquica dos acentos e á súa representación como diagramas arbóreos.

Comezan indicando que a correlación entre as marcas *s* e (+) e entre *w* e (-), aínda que sexa habitual, no se dá na totalidade dos casos, como podemos apreciar nos exemplos que citan²¹ e formulan a hipótese de que esta correlación vén dada pola seguinte implicación e correspondente réplica: Se unha vocal é *s* entón é (+); por contra se unha vocal é (-), ten que ser *w*. Este principio non permite configuracións do tipo²²:



En síntese, só a sílaba acentuada pode funcionar como elemento *s* no pé métrico²³. Esta é a primeira condición de boa formación.

²¹ Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 265):

«(16) a. b. (17) a. b.
 $\begin{array}{c} \diagup \quad \diagdown \\ s \quad w \\ | \quad | \\ \text{gymnast} \quad \text{raccoon} \\ + \quad + \end{array}$ $\begin{array}{c} \diagup \quad \diagdown \\ w \quad s \\ | \quad | \\ \text{modest} \quad \text{balloon} \\ + \quad + \end{array}$

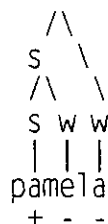
Metrichally, *modest* and *gymnast*, *balloon* and *raccoon*, can only be identical, because the members of each pair have identical pattern of relative prominence. Examples like these show that the familiar segmental (or syllabic) distinction marked by the feature [\pm stress] must be maintained within metrical Theory».

²² Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 265).

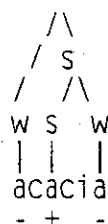
²³ Os autores non admiten a priori o tempo marcado en sílaba átona.

Proseguen co desenvolvemento de modelos de estrutura acentual xerarquizada en palabras polisílabas, derivadas, compostas e parasintéticas. Na representación con diagramas arbóreos serían teoricamente posibles as ramificacións marcadas con *s* tanto á dereita como á esquerda: Nuns casos só serían posibles as primeiras, cando a secuencia silábica é de tipo *+-*, *+-*, *+-* etc., a causa da condición restrictiva pola que a sílaba non acentuada (*-*) é a que corresponde á posición débil *w*. Isto só é válido para as palabras sen acento secundario que teñan a primeira sílaba tónica. Cando a única sílaba acentuada non é a primeira, hai varias sílabas acentuadas ou acentos secundarios, a ramificación do diagrama arbóreo corresponde normalmente á dereita como se observa nos exemplos que os autores inclúen para ilustrar esta teoría²⁴:

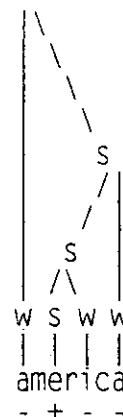
(20) a.



(21) a.



(23) a.



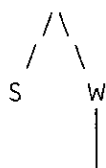
Como se aprecia, estes exemplos corresponden a modelos de palabras monoacentuais nas que a condición de boa formación implica un único caso de valor *s* desde a raíz. Noutros casos quedaría incompleta a representación arbórea a medida que se ascende desde as sílabas por admitiren diversas posibilidades de ramificación.

²⁴ Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 265 para 20 a; 266 para 21 a; 267 para 23 a).

Para niveis superiores seguen a regra que descubriu S. Schane²⁵ na que ubica a priori o acento principal na parte central dos vocábulos (o que posibilita a dobre ramificación). Esta sería a regra da palabra, Word Rule (WR):

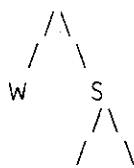
Nun par de nódulos iguais $[N_1 N_2]$, N_2 é s se está ramificado. En síntese, a cada unidade métrica, na representación arbórea da palabra, correspóndelle unha destas dúas descrições²⁶:

(29) a.:



(N_2 non ramificado)

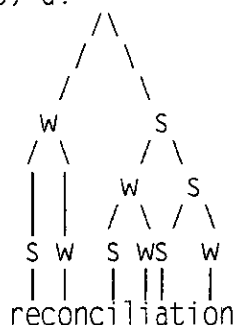
b.:



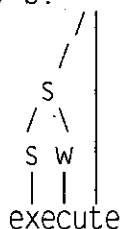
(N_2 ramificado)

A aplicación desta regra pode apreciarse nos casos de palabras que os autores citan de seguido e que reproducimos a continuación:

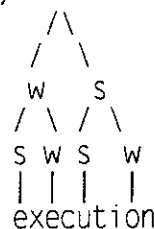
(30) a.



(30) b.



(31)



Nesta teoría Liberman & Prince consideran que se ha de prescindir da numeración coa que se sinalaban os acentos secundarios nas anteriores aplicacións da gramática xenerativa (CSR/CNR), xa que a representación nunha árbore totalmente xerarquizada cumpre a función dos algoritmos.

²⁵ Vid. SCHANE (1972) e HALLE (1973).

²⁶ Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 268).

Tras estenderse con diversas cuestións relacionadas coas regras da acentuación e formación das palabras, redución vocálica e casos de desacentuación e formación de pés, conclúen a segunda parte reconsiderando a LCPR.

Na terceira parte³¹ introducen o concepto de aliñamento coa cuadrícula métrica, que é fundamentalmente a formalización da idea tradicional de *medida do acento*, argumentando que este é un concepto clave para unha aplicación satisfactoria da denominada *regra do ritmo*, ademais de dar unha imaxe real da acentuación relativa a nivel silábico. Nesta parte, entre os diversos conceptos expostos, ha de salientarse o da opción do pé iámbico invertido, *Iambic Reversal* que transforma a secuencia *w s* en *s w* baixo certas condicións e que resulta relevante no cambio de significado dos compostos³².

No mesmo número desta publicación do M.I.T., Kiparsky aborda a estrutura rítmica do verso inglés. Na introducción observa o caso do modelo do pentámetro³³ iámbico, verso de dez sílabas no que alternan as átonas e as tónicas, aludindo ás frecuentes desviacións da norma, tanto no número de sílabas como na disposición acentual. Isto leva a que, desde

³¹ Vid. LIBERMAN & PRINCE 1977: 309-333).

³² Cfr. LIBERMAN & PRINCE (1977: 319):

(111) *Iambic Reversal* (optional)

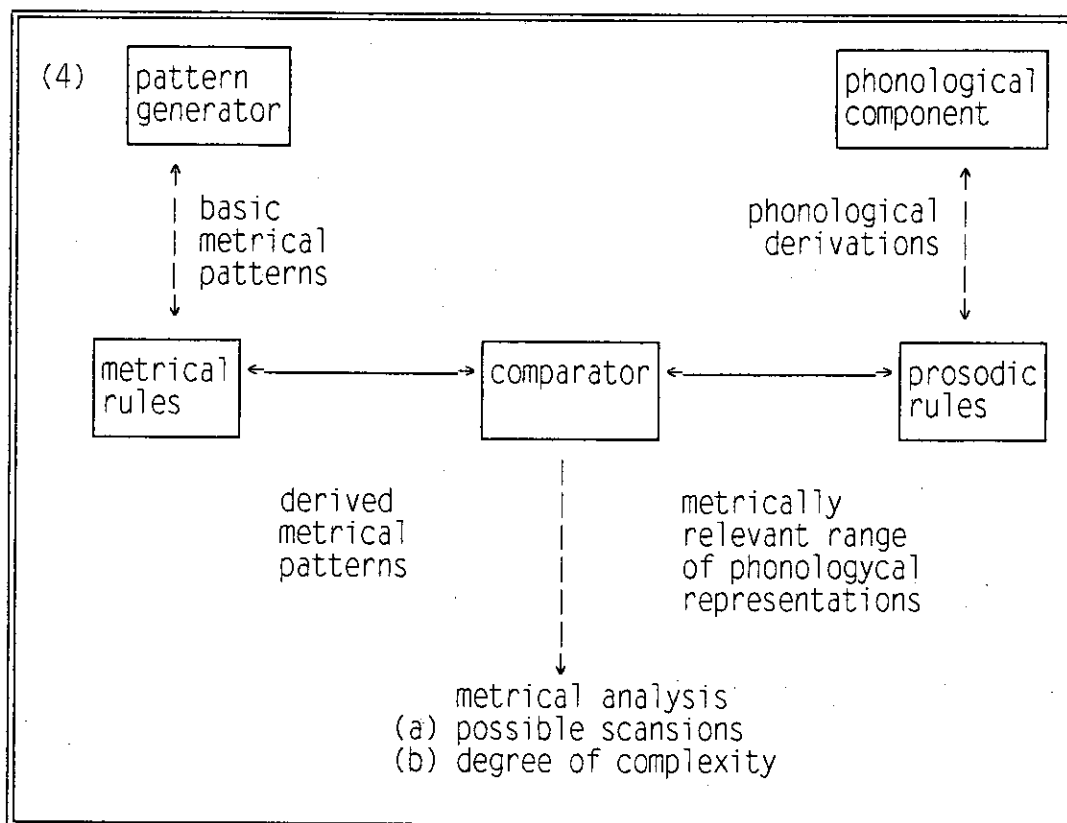
$$\begin{array}{cc} \wedge & \wedge \\ w & s \\ 1 & 2 \end{array} \Rightarrow \begin{array}{cc} \wedge & \wedge \\ s & w \\ 1 & 2 \end{array}$$

Conditions: 1. Constituent 2 does not contain the designated terminal element of an intonational phrase.
2. Constituent 1 is not an unstressed syllable.

Condition 2 does not really need to be stated here, since rules are not allowed to create the configuration *s/[-stress]* as a matter of general principle. Condition 1 presents the rule from shifting the "nuclear syllable" of an intonational phrase; without this limitation, it is interesting to note, the unbridled pursuit of trochaic fluency would drastically change the meaning of many utterances. However, even if the shift would take place within a single word, the nuclear syllable is generally exempt from being affected by this rule so that an expert on the Chinese language is a *Chinese-expert*, not a *Chinese-expert* even though a stress clash remains, in our terms. Likewise someone who rides a kangaroo is a *kangaroo-rider*, not a *kangaroo-rider*. However, if the main phrase stress is removed from the word *kangaroo* in this last case, as in the phrase *a kangaroo-rider's saddle*, "iambic reversal" becomes possible.

³³ En propiedade non son pentámetros senón trimetros formados por cinco pés (Vid. NOTA Nº 20 da Primeira Parte). Conservamos sen embargo esa denominación que no sucesivo poñemos entre "".

o punto de vista métrico, os versos non sempre sexan aceptables como verdadeiros pentámetros iámbicos. Noutro traballo anterior³⁴ xa tratara de explicar estes fenómenos dentro dunha estrutura xeral teórica representada neste esquema³⁵:



Kiparsky considera a existencia de modelos métricos básicos, xerados por procesos combinatorios, que caracterizan aos metros en cuestión. Un conxunto de regras métricas básicas é o que especifica a forma como se manifesta o modelo básico na representación lingüística da medida de cada verso, sempre que sexa metricamente relevante. A caracterización destas representacións depende das regras prosódicas, que para el son unha clase de parafonoloxía que modifica as derivacións fonolóxicas da linguaxe.

³⁴ Vid. KIPARSKY (1975).

³⁵ Cfr. KIPARSKY (1977: 190).

O resultado pode ser unha ou varias representacións alternativas que tamén poderían ser diferentes das representacións fonéticas derivadas das representacións subxacentes (con menos regras en francés e con máis en inglés).

O propósito principal do traballo é demostrar que a representación mediante o diagrama arbóreo ideada por Liberman simplifica o sistema de regras métricas, ademais de cubrir con argumentos dúas "lagoas" na anterior formulación de 1975, as relativas á necesidade de que as regras métricas constitúan un sistema de condicións simultáneas entre modelo métrico básico e representación lingüística, e á distinción entre regras prosódicas e métricas³⁶.

Na primeira sección propón a revisión das regras métricas, tendo en conta que a distribución das palabras no verso (naturalmente, no verso acentual inglés), está regulada por certos principios referidos á acentuación, límites de palabra e límites de frase. O mesmo que Liberman e Prince, designa as posicións como débiles (W) e fortes (S), estudando a interrelación do acento cos límites de palabra en compostos de dous monosílabos, en frases formadas por dúas palabras monosílabas e nas palabras con varias sílabas³⁷, do que deduce que secuencias con idéntica

³⁶ Cfr. KIPARSKY (1977: 190-91): «The main purpose of the article is to demonstrate that the system of metrical rules is radically simplified, if we represent stress in the tree notation devised by Liberman (1975), rather than with the conventional numbers; in addition, a number of new findings that remain intractable in the SSM framework fall directly into place. In the course of doing so, we will also be able to fill in two gaps in the argument that SSM gave for the sort of theory represented in (4). First, it is now quite clear that the metrical rules must constitute a system of *unordered* (simultaneous) conditions on the correspondence between basic metrical patterns and linguistic representations exactly as is in the otherwise fairly different theory of Halle and Keyser (1971). Second, the distinction between metrical rules and prosodic rules, which was assumed but not explicitly justified in SSM, is necessary in any version of the theory, and the two sets of rules show clear-cut formal and functional differences».

³⁷ Cfr. KIPARSKY (1977: 191): «The interplay of stress and word boundaries as follows:

- (i) Compounds of two monosyllabic words. e. g. ¹*storm*²*clouds*,
¹*tongue*²*-tied*, occur in booth WS and SW position: of these, SW is strongly favored.
- (ii) Phrases of two monosyllabic words. e. g. ²*time*'s ¹*fool*,
²*dark* ¹*days*, occur in booth WS and SW position: of these, WS is favored.

acentuación nas sílabas poden diferir a nivel métrico se as estruturas da palabra son diferentes. Así podemos apreciar como varía a distribución dos tempos fortes e débiles na expresión *the forehand* ou como se mantén no adverbio *beforehand* por máis que teñan a mesma estrutura acentual, ademais dunha entidade fónica e léxica común nos tres exemplos que cita³⁸ pertencentes a tres "pentámetros" iámbicos.

Tendo en conta o papel irrelevante na métrica da gradación dos acentos, prescinde da mesma facendo equivaler o grao 4 e os demais acentos débiles coa ausencia de acento. Así o modelo básico para o denominado "pentámetro" iámbico viña sendo 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 na representación numérica dos acentos. A relación entre este modelo básico e o verso real está especificado por unhas regras métricas, *Metrical Rules* (MR) que explican a diferenza entre as palabras monosílabas e as polisílabas:

MR 1 [1 stress]
 ↓
 [α stress]

Un acento principal no modelo básico (posición forte) pode corresponder a calquera acento no verso real.

MR 2 [4 stress]
 ↓
 #[α stress]#

Unha sílaba non acentuada (Weak) no modelo básico pode corresponder a calquera acentuación no verso real se está nunha palabra monosilábica.

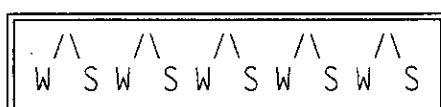
(iii) Polysyllabic (including disyllabic) words must have their strongest stress in S position. E. g. *dark morning*.
divine eye can only occur in WSW position. This holds also for each constituent of a compound word. Hence, *beforehand*; *love-lacking* can only occur in WSW position».

³⁸ Cfr. KIPARSKY (1977: 192):

«... *The forehand* and *beforehand* have the same stress pattern, but the former can occur in either SWS or WSW position (5a, b), while the latter is restricted to WSW (5c):

(5) a. Had *the* / *forehand* / and vant/age of / a king (H5 4.1.280)
 b. The sin/ew and / *the fore/hand* of / our host (Tro.1.3.143)
 c. Since it / hath been / *before/hand* with / our griefs (Jn. 5.6.11)».

Para a resolución de determinados problemas que se plantexan na aplicación das regras anteriores propón a regra prosódica, *Prosodic Rule* (PR)³⁹ e segue a Liberman non só na súa proposta de eliminación dos números senón na adopción do modelo de representación mediante diagramas arbóreos, así como nas dúas características especiais máis salientables da acentuación: natureza *relativa* e natureza *xerárquica*, para formular o modelo métrico básico do "pentámetro" iámbico como:



A análise métrica ha de realizarse mediante dous modelos de árbore, que representan, respectivamente, a acentuación lingüística e a medida poética que poden coincidir entre si ou non⁴⁰. Sen embargo na maioría dos versos hai disparidades entre un e outro modelo, sendo un problema para os métricos distinguir aquelas disparidades *impermissibles* (p. e. un verso amétrico) das *permisibles* e caracterizar a complexidade da métrica dun verso en función das disparidades que poida haber nel.

³⁹ Cfr. KIPARSKY (1977: 193):

«*Prosodic Rule* (PR)
Disregard all but the strongest stress in each domain *##X##*,
where X does not contain *##*.
PR has no effect on the previous cases so that both stresses in
##before##hand## and *##love##lacking##* still count, but it now
correctly permits *##maintain##*, *##conflict##* to be treated metri-
cally as 4 1 and 1 4».

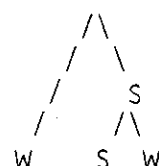
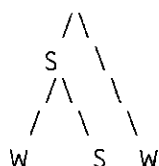
⁴⁰ No exemplo que cita coinciden o modelo do acento lingüístico e o do acento métrico. Cfr. KIPARSKY (1977: 194): «...We have, for example, a perfect match in the following line:

(8)	$\begin{array}{c} W \backslash S \\ \swarrow \quad \searrow \\ W \quad S \end{array}$	$\begin{array}{c} W \backslash S \\ \swarrow \quad \searrow \\ W \quad S \end{array}$	$\begin{array}{c} W \backslash S \\ \swarrow \quad \searrow \\ W \quad S \end{array}$	$\begin{array}{c} W \backslash S \\ \swarrow \quad \searrow \\ W \quad S \end{array}$	$\begin{array}{c} W \backslash S \\ \swarrow \quad \searrow \\ W \quad S \end{array}$	stress pattern (Son. 106) metrical pattern ...»					
	Of	hand,	of	foot,	of	lip,	of	eye,	of	brow	

Este verso, formado por monosílabos, mantén o ritmo nun contexto de iteración sintáctica, coincidindo os cinco pés co mesmo sintag-preposicional e cun certo paralelismo ao pertenceren os sustantivos ao mesmo campo semántico (partes do corpo).

Chegado a este punto Kiparsky introduce o concepto de acentuación léxica, **lexical stress** que define así:

Nun modelo acentual MN , M e N son *lexicais* se non están separados. Por exemplo *dog* e *take* non teñen acento léxico xa que o seu S (tempo forte) está necesariamente separado do seu correlativo W . Este é o caso dos monosílabos, e só neles, a partir da acentuación a representación arbórea é congruente coa estrutura elemental, como se aprecia na expresión *the rabbit* que non se pode representar



como: * *the # rabbit*, senón como *the # rabbit*. Atendendo a isto, formula as condicións do carácter métrico⁴¹ que delimita as disparidades tolerables e as que non o son. Así nos dous últimos pés do v.11 do soneto de Wyatt que cita na introducción do traballo⁴², non coincide o tempo forte léxico que se corresponde cun tempo débil métrico na penúltima sílaba, sendo unha disparidade *impermissible* que relega ao verso ao carácter de amétrico no sistema de Shakespeare.

Noutro caso a disparidade é *permissible* porque o tempo forte (S) do modelo acentual que corresponde a unha posición débil (W) non é léxico, como se aprecia na representación dos exemplos⁴³:

⁴¹ Cfr. KIPARSKY (1977: 195): «The conditions for metricality can then be formulated provisionally as follows:

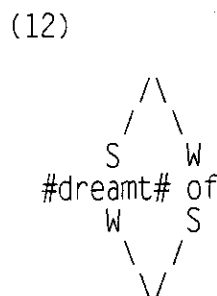
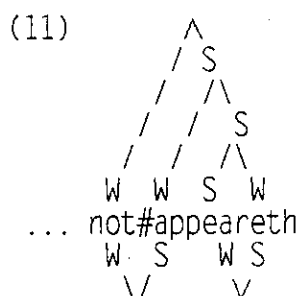
(9) A line L is *metrical* with respect to meter M if and only the stress pattern of L corresponds to M as follows:

a. Terminal node correspond one-to-one.
b. There is no correspondence of the form $\begin{smallmatrix} S \\ \vdots \\ W \end{smallmatrix}$, where S is a lexical stress.

Mismatches violating (9a) or (9b) are impermissible, others are permissible. A simple characterization of metrical complexity is now possible».

⁴² Cfr. KIPARSKY (1977: 190).

⁴³ Cfr. KIPARSKY (1977: 195 e 196 respectivamente).

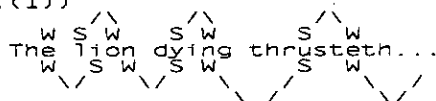


E insistindo na correlación entre as disparidades e a complexidade métrica, xunto coa determinación do carácter métrico, conclúe a primeira sección, citando de novo a primeira parte do verso co que comezaba o traballo⁴⁴.

Nas seguintes seccións pasa a ocuparse dos acentos secundarios nas palabras⁴⁵ e, á vista da frecuencia do fenómeno na versificación inglesa, propón a substitución da regra métrica MR 2 mediante a formulación dunha nova teoría na que lle correspondería o tempo forte(S) aos acentos secundarios non adxacentes ao acento principal⁴⁶, mesmo en exemplos nos que entre acento principal e acento secundario hai dúas sílabas de

⁴⁴ Cfr. KIPARSKY (1977: 196): «In addition to such labeling mismatches, on this theory there are also bracketing mismatches:

(13) (cf. (1))

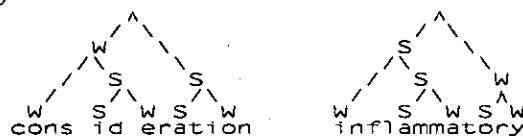


We shall see that bracketing mismatches contribute in important ways to metrical complexity, and there are moreover cases where determination of metricality must take bracketing into account».

⁴⁵ Vid. KIPARSKY (1977: 196-201).

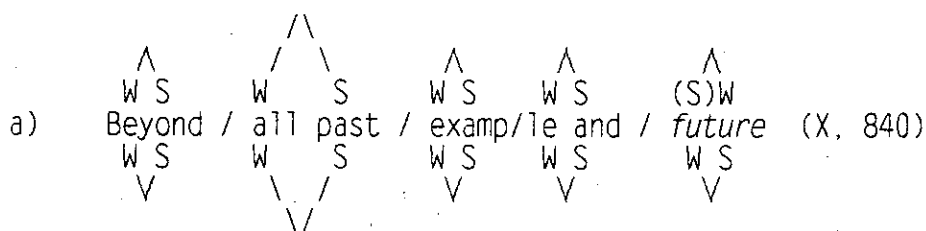
⁴⁶ Cfr. KIPARSKY (1977: 196): «... In fact, a stronger argument can be made. PR not only can but must be eliminated, since it makes incorrect predictions in a set of cases that were not noticed in SSM. On the new theory, secondary stress that are not adjacent to main stress correspond to terminal S nodes. The case with secondary stress two syllables to the left or right of the main stress is illustrated by words like *cosideration*, *inflammatory*:

(14)

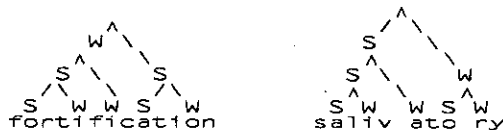


separación⁴⁷. Isto motiva o carácter extramétrico da sílaba átona situada entre a que leva o acento secundario, marcada como S e a outra sílaba átona, ádxacente á do acento principal e marcada como W, sendo esta unha posición extremadamente débil que conduce á síncopa. Kiparsky documenta o fenómeno con referencias procedentes da obra de Shakespeare⁴⁸.

Prosegue estudando a relación entre acento léxico e categorización. Cando se procede a rotular as categorías é condición esencial en Shakespeare que os acentos das palabras figuren en posición S, extendendo esta formulación á acentuación secundaria. Sen embargo en Milton hai unha inversión ocasional dos acentos léxicos como se aprecia nestes versos de *Paradise Lost*⁴⁹:



⁴⁷ Cfr. KIPARSKY (1977: 197): «...With secondary stress three syllables away, we have e. g. *fortification*, *salivatory*.
(15)



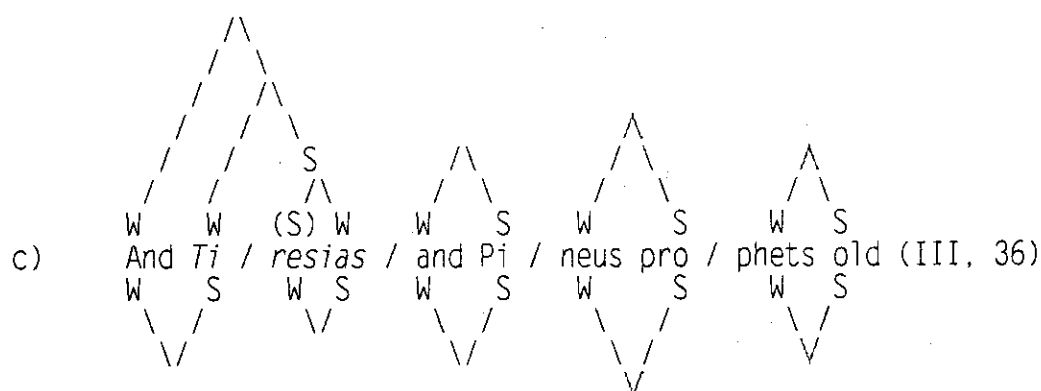
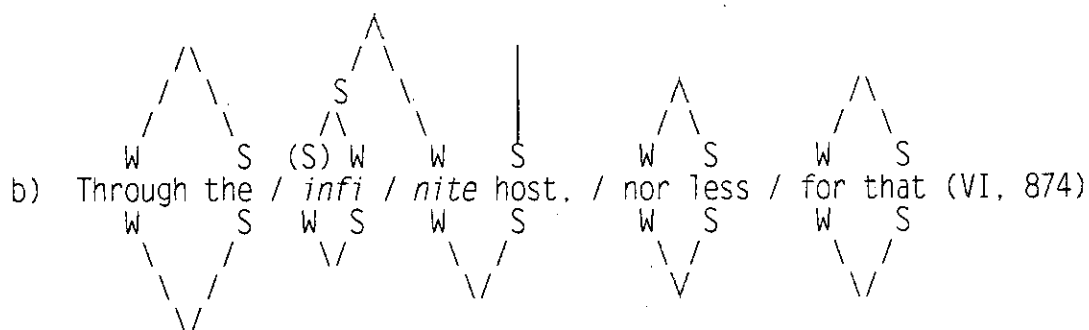
Given this notation, rule (9) implies that these secondary stresses, unlike those of comment and maintain, ought to occur only in strong positions in verse, whereas on the old theory MR 2a failed to so restrict them because of PR. With the new theory, we predict that words like *consideration* ought to be preceded by an odd number of syllables and words like *fortification* ought to be preceded by an even number of syllables with resolution of the second single metrical position (which is possible in these cases, by the prosodic rules that we investigate in section 10 below). That is, the possible scansion will be as follows:

	W	S	W	S	W
(16)a. (i)	con	síd	er	at	ion
(ii)		for	tífic	at	ion
b. (i)	in	flam	mat	or	y
(ii)		sal	ivat	or	y

...»

⁴⁸ Vid. KIPARSKY (1977: 197-98).

⁴⁹ Cfr. MILTON (1966: 418, 318 e 257, respectivamente para a, b e c).



Nas palabras sinaladas en cursiva dos tres exemplos o tempo marcado forte que figura entre parénteses (S) no modelo acentual, corresponde a un tempo débil W no modelo métrico.

Este fenómeno non é exclusivo de Milton, xa que aparece noutros autores como Wyatt ou Gerard Manley Hopkins que no caso do último, podería ser atribuído á intensa influencia de Milton neste poeta iámbico⁵⁰.

A coincidencia na alteración do ritmo métrico tanto en Milton como en Wyatt levou a Kiparsky a reformular a terceira condición do carácter métrico nos casos de disparidades entre os modelos acentual e métrico (Vid. pax. 182, NOTA 41 no presente apartado)⁵¹, definindo a relación

⁵⁰ Vid. KIPARSKY (1977: 202-3).

⁵¹ Cfr. KIPARSKY (1977: 204): «As we will state it here, the constraint that governs the positioning of lexical stress in Wyatt and Milton amounts to a more limited version of (9b):

(40) There is no matching of the form

$$\begin{array}{c} W \\ S \\ W \end{array}$$

where
(i) W, S are lexical, and
(ii) There is a node N that dominates W and immediately dominates S».

entre S e W en termos de *command*, concepto⁵² da gramática xenerativa e transformacional que se utiliza para expresar a relación estrutural entre os elementos que se representan nos nodos dos diagramas arbóreos. En síntese, nestes poetas pode aparecer un tempo forte S en posición W xeralmente só cando non coincide cunha categorización dispar. E con estas precisións conclúe a terceira sección.

Na cuarta sección aborda o mesmo fenómeno da categorización na acentuación non léxica, observando outras disparidades nos dous modelos de acento (prosódico e métrico) que se han de explicar mediante un concepto paralelo ao da acentuación léxica, o de *#-level stress*⁵³ que tamén desenvolve como contrapartida un novo condicionamento⁵⁴ aos que se vén de sinalar nas NOTAS 41 e 51.

Aínda que a maioría dos poetas ingleses observan estas condicións, en Wyatt e en Surrey aparecen con certa frecuencia versos con cadencias que violan a norma. Nas sátiras de Donne hai abondosos exemplos desta mesma cadencia, entre os que como exemplo salientamos un dos tres versos que cita Kiparsky⁵⁵:

⁵² Cfr. KIPARSKY (1977: 205): «*Definition*
P *commands* Q if and only if there is a node R that dominates Q
and immediately dominates P.

For example, (4011) is equivalent to saying that S commands W».

⁵³ Cfr. KIPARSKY (1977: 206): «*Definition*
In a stress pattern MN, M and N are #-level stresses if they are
separated by one #».

⁵⁴ Cfr. KIPARSKY (1977: 206): «The counterpart of (40) for #-level stresses is (46):

(46) There is no matching of the form

$$\begin{array}{cc} W & S \\ & \circ \\ & W \end{array}$$

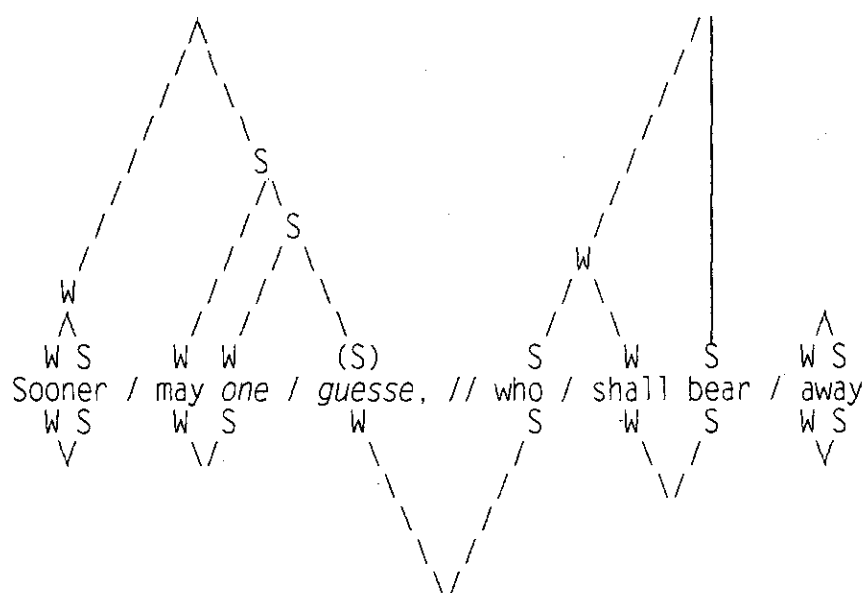
where

(i) W is #-level, and
(ii) S commands W

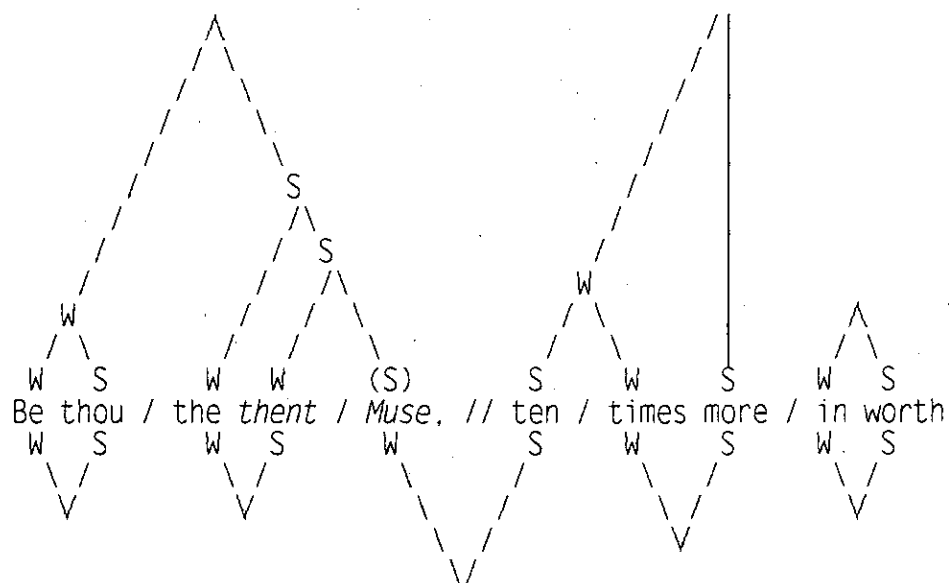
A further condition must be added for this case:

(iii) S is not dominated by W».

⁵⁵ Cfr. DONNE (1992: 68, Satyre I, 57).

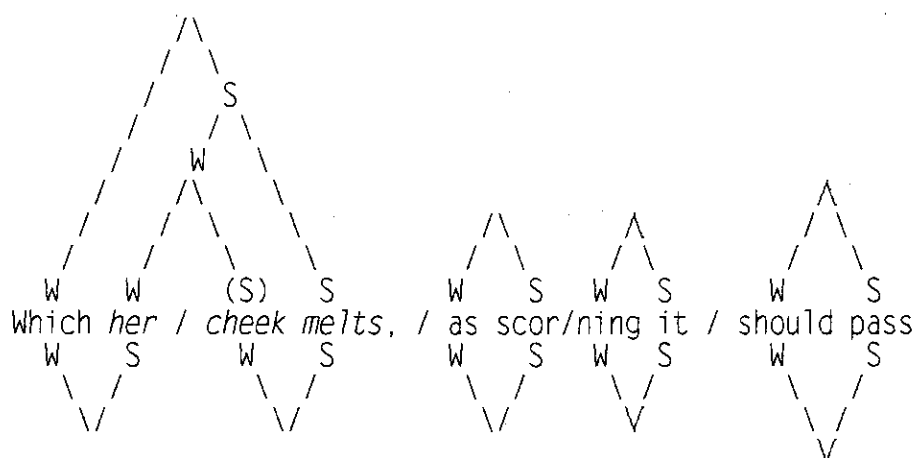


Tamén aparece a mesma disparidade entre modelo prosódico e modelo métrico nos sonetos de Shakespeare como se aprecia neste verso⁵⁶:



⁵⁶ Cfr. SHAKESPEARE (1988: 755 Sonnets 38. 9).

Outros versos de Shakespeare non cumpren a terceira condición das normas de disparidade expresadas na NOTA 54 como podemos ver nun dos citados por Kiparski, o pertecente a *Venus and Adonis*⁵⁷:



O tempo forte prosódico en *cheek* está dominado por W, a diferenza dos exemplos anteriores nos que o *colon* inicial está dominado por S (só está dominado por W o pé inicial no que coinciden os tempos prosódicos e os métricos). Este tipo de transgresións son esporádicas e non implican outra reformulación das regras da disparidade que non sexa prescindir da primeira condición (a que se refería aos conceptos de *lexical stress* e *#-level stress*), mantendo en cambio a terceira. A Regra queda definitivamente formulada como⁵⁸:

(62) *There is no matching of the form*

W S
 ↓
 W

where

(i) (omitted)

(ii) *S commands W*

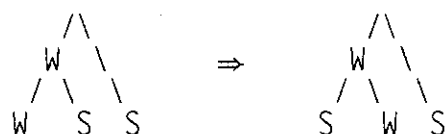
(iii) *S is not dominated by W.*

⁵⁷ Cfr. SHAKESPEARE (1988: 234, V. A., 982).

⁵⁸ Cfr. KIPARSKY (1977: 210).

Á vista dos diversos esquemas de categorización que establece nestas seccións (terceira e cuarta), pasa a formular na quinta as condicións xerais da equivalencia do tempo forte S nas representacións prosódica e métrica. Previamente observa as diferencias entre os poetas ingleses do período clásico, comparando a forma na que se producen as disparidades que sintetiza en dúas táboas, resultado de confrontar as formulas métricas respectivas de Wyatt, Milton, Shakespeare e Pope⁵⁹, así como de contrastar as condicións particulares da "Regra da equivalencia" en cada un deles, o que o leva a falar de catro sistemas⁶⁰.

Na seguinte sección estudia unha posible aplicación da "Regra do ritmo", en virtude da cal en determinados casos hai retracción acentual, formulada na representación do acento de Liberman como:

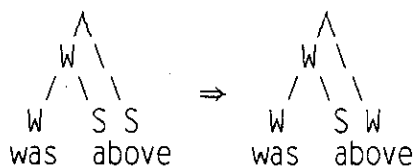


were W, if terminal, must be [+ stressed], though none is necessarily⁶¹.

Esta regra pode ser aplicada con bastante frecuencia dentro da poética de Shakespeare como se aprecia neste verso procedente do terceiro acto de *Timon of Athens*⁶²:

Your master's confidence was above mine
 W S W S W S W S W S

O ritmo do "pentámetro" iámbico manténse por esta transformación:



⁵⁹ Víd. KIPARSKY (1977: 211-18) e Cfr. 213 (Table 1: M commands S) e 216 (Table 2: S commands W).

⁶⁰ Víd. KIPARSKY (1977: 215).

⁶¹ Cfr. KIPARSKY (1977: 218).

⁶² Cfr. SHAKESPEARE (1988: 895 Tim. 3.4. 34).

Prosegue na sétima sección (*The New Tension Index*) na que, ademais de insistir na complexidade métrica e na conseguinte inadecuación das teorías métricas anteriores, estende a Goethe as anomalías métricas⁶³ aludindo á función das sílabas extramétricas no cambio do ritmo. Tamén cita as observacións de Nowottny⁶⁴ con respecto a un poema de William Browne⁶⁵ no que aparentemente hai un predominio do ritmo trocaico nos tres primeiros versos e do ritmo iámbico nos tres seguintes, coincidindo cunha inversión da actitude que pasa da dor ao desafío. A este respecto Hascall⁶⁶ indica que esta observación evidentemente correcta de Nowottny non se basea nos principios da teoría métrica.

Se analisamos os versos nos mesmos termos que o fai Kiparsky, podemos observar que, en contra do indicado tanto por este como por Nowottny e Hascall, hai aparentemente dous módulos de ritmo: 1º (S W S W S W S) e 2º (S W S W S W S W) que corresponden respectivamente aos dísticos formados polos versos 1-2 e 5-6, o primeiro e 3-4 o segundo como se aprecia nos versos:

```

      S W S W S W S
1 Underneath this sable Herse
      S W S W S W S
2 Lyes the subject of all verse:
      S W S W S W S W
3 Sydney's sister, Pembroke's Mother:
      S W S W S W S W
4 Death ere thou hast slaine another,
      S W S W S W S
5 Faire, and learn'd, and good as she
      S W S W S W S
6 Time shall throw a dart at thee

```

⁶³ Cfr. KIPARSKY (1977: 225): «Goethe, in conversation with Eckermann (6.4.1829), scans for him the following line as a series of trochees with an initial extrametrical syllable, except that the penultimate foot is dactylic: (94) a. Cupido. / löser / eigen-/sinniger / Knäbe

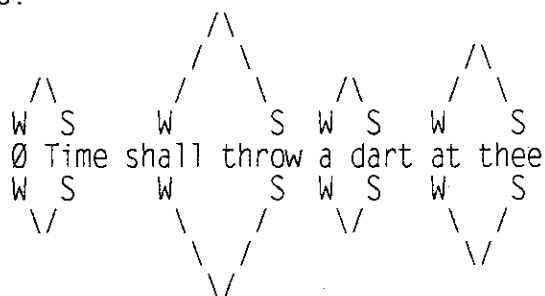
In standard metrical theories, is just a tossup between Goethe's trochaic scansion, which requires an initial extrametrical syllable....».

⁶⁴ Vid. NOWOTTNY (1962).

⁶⁵ Vid. KIPARSKY (1977: 226-27):

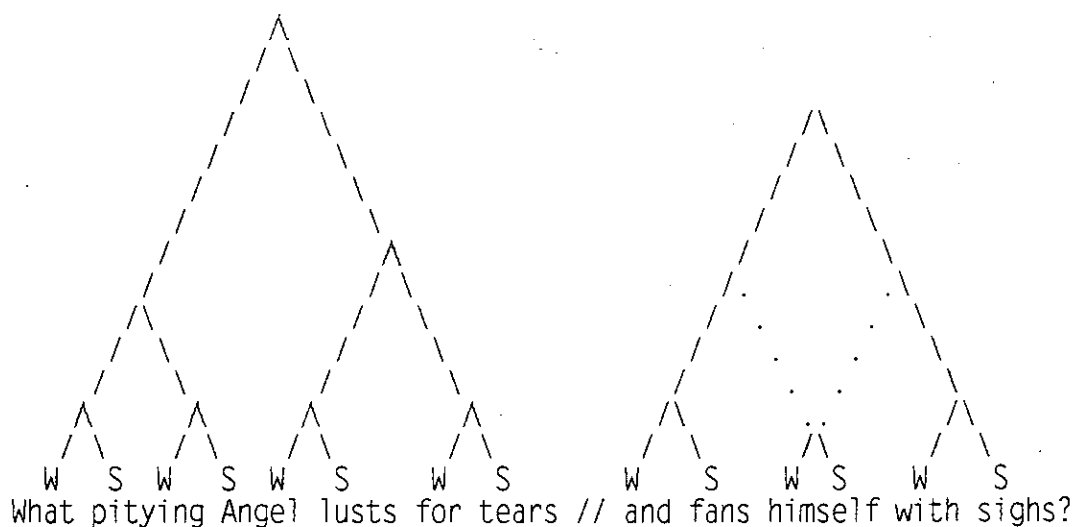
⁶⁶ Vid. HASCALL (1971).

Kiparsky considera que hai unha paridade perfecta entre os modelos prosódico e métrico nos vv. 3, 5 e 6, tendo este último o pé inicial incompleto:



Se extendemos esta análise aos outros versos do módulo (1, 2 e 5), prescindindo das átonas finais no segundo (vv.3 e 4), hai un único modelo para os seis versos (o primeiro módulo coa escansión do sexto verso).

Na oitava sección, a análise da representación arbórea dos pés no ritmo anapéstico e iámbico⁶⁷ leva ao autor ao plantexamento dunha organización xerarquica no modelo métrico con niveis superiores ao de pé. A este respecto observa que o carácter dipódico da maioría dos metros ingleses pode ser explicado asumindo a mesma organización ramificada dos pés nas unidades maiores. Como exemplo citamos este verso de 14 sílabas (8+6) do poema *America* de William Blake⁶⁸:

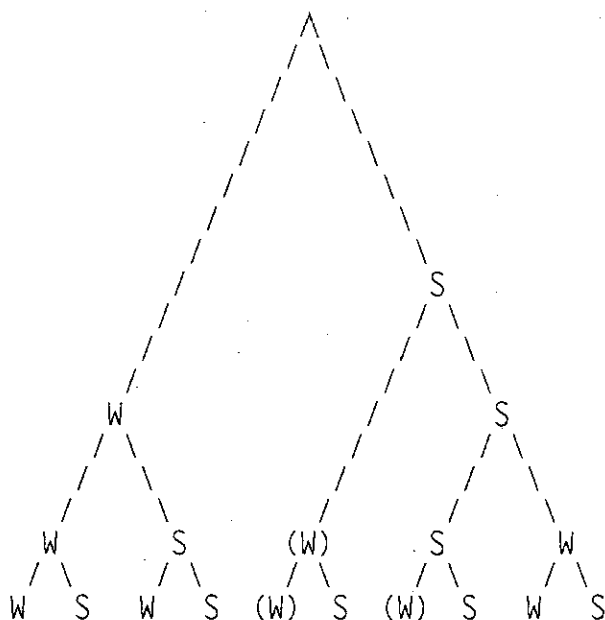


⁶⁷ Vid. KIPARSKY (1977: 228-29).

⁶⁸ Cfr. BLAKE (1966: 200. Plate 11.13).

Nesta representación podemos apreciar as dúas alternativas que para Kiparsky poden darse na estrutura xerarquizada que corresponde ao penúltimo pé, que é posible integrar en dipodia tanto co pé anterior como co seguinte, extremo que figura representado mediante puntos.

De acordo co todo o anterior, para o autor a estrutura básica do "pentámetro" iámbico⁶⁹ sería:

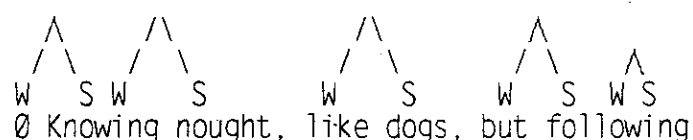


Nesta representación vemos que os "rotulos" débil W e forte S, aparecen repetidos en sucesivos niveis nos que se integran os pés ata chegar á totalidade do verso. Tamén se aprecia a relación entre o agrupamento das categorías intermedias e a cesura que aparece despois da 4ª sílaba⁷⁰.

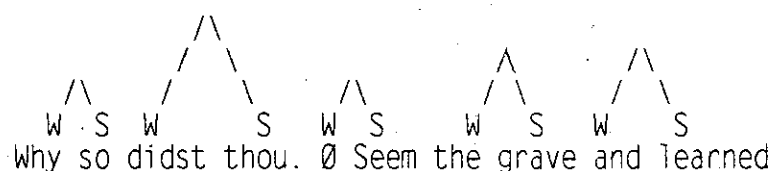
⁶⁹ Unha proba evidente do impropio da denominación *pentámetro iámbico* é a representación xerarquizada mediante o diagrama arbóreo, no que se ve claramente a integración necesaria dos cinco pés en tres metros (o máis frecuente). O propio Kiparsky alude ás dipodias da maioría dos metros ingleses.

⁷⁰ Cfr. KIPARSKY (1977: 230): «This labeling of odd and even nodes as Weak and Strong is repeated at each successive level of bracketing. If we now suppose that derived patterns are admissible if they involve bracketing mismatches of W nodes only (we can visualize it as the reattachment of W nodes in the basic pattern (108), necessarily to the left. In this case), we can further explain the location of caesuras in the line. It is easily seen that the only Ws whose reattachment can change the location of the main break in the line are the three that are circled in (108). The unmodified tree of (108) corresponds to a caesura after the fourth metrical position. By reattaching the leftmost circled W, we get a caesura after the fifth; by reattaching the W node corresponding to the third foot, we get a caesura after the sixth position; if we then in addition move the last circled W, the caesura ends up after the seventh position. No other reattachments of Ws can change the position of the caesura. But the fourth, fifth, sixth, and seventh positions are in fact known to be the primary locations of the caesura in the iambic pentameter».

Na seguinte sección pasa a ocuparse das disparidades no número de sílabas permitidas polas regras métricas baixo condicións estritamente limitadas. Primeiro sinala a posibilidade de omisión da sílaba débil inicial no verso iámbico⁷¹, que crea os denominados versos "acéfalos", escasos en Shakespeare e na poesía inglesa posterior. A este respecto observa que non hai ningún caso en *Venus and Adonis*, nos *Sonets* ou en *The Rape of Lucrece*, limitándose a exemplos dispersos na obra dramática como este verso de *King Lear*⁷²:



A omisión de sílabas en posición débil tamén pode darse no interior do verso sempre que siga a unha división ou pausa sintáctica como se aprecia neste verso procedente de *Henry V*⁷³:



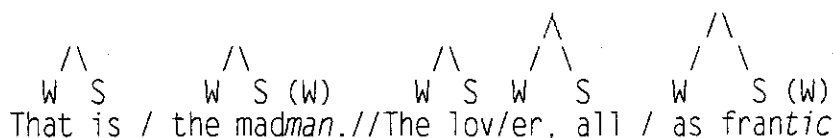
Ademais das omisión das sílabas débiles en posición inicial ou despois de pausa, Kiparsky tamén trata doutro fenómeno máis frecuente: o carácter extramétrico de determinadas sílabas que están antes dun límite sintáctico. O límite da oración non pode estar precedido por unha proclítica equivalendo como mínimo á pausa dunha vírgula ortográfica. Neste verso pertencente a *A Midsummer Night's Dream* hai dúas sílabas extra-

⁷¹ Este fenómeno elimina a aparente anomalía rítmica sinalada para os versos de William Browne por Nowotny e Hascall que recolle Kiparski. A ese respecto xa fixemos unha proposta de ritmo regular con versos acéfalos (Vid. pax. 191).

⁷² Cfr. SHAKESPEARE (1988: 954, K.L. 2.2.80).

⁷³ Cfr. SHAKESPEARE (1988: 575 H.V 2.2.125).

métricas en final de hemistiquio e verso respectivamente (indicadas en cursiva)⁷⁴:



A existencia deste fenómeno leva a que Kiparsky revise a formulación inicial da Regra métrica que queda definitivamente como⁷⁵:

(115) *Metrical Rule, Part a (final version; supersedes (9a))*

Terminal nodes correspond one-to-one, except that the presence or absence of a W in L is optional between #_s[# and metrical S.

A sílaba extramétrica ha de ser átona ou ter unha acento máis débil que a sílaba precedente. De aí que poida apareceren en palabras compostas como sucede con relativa frecuencia nos versos de Shakespeare, en tanto que en Milton e noutros poetas non hai segundos membros de compostos que funcionen como sílabas extramétricas. Isto é consecuencia de que na versificación destes hai unha restricción adicional: a sílaba extramétrica ten que ser un tempo débil léxico, é dicir, ten que formar parte da mesma palabra como unidade léxica.

No verso trocaico, á inversa, tamén se permite a sílaba extramétrica antes dunha posición forte despois dun límite de oración, xunto coa omisión da sílaba débil antes do límite da mesma. No caso de concorreren unha e outra, o verso parece iámbico. Aínda que frecuentemente os versos trocaicos comece con //~ (superficialmente igual que os iámbicos), a súa sílaba extramétrica inicial non pode recibir un acento principal,

⁷⁴ Cfr. SHAKESPEARE (1988: 329. M.N.D. 5.1.10).

⁷⁵ Cfr. KIPARSKY (1977: 231).

á diferencia da primeira do iámbico. A sílaba extramétrica inicial ha de ser átona ou ter un acento máis débil que a que a segue.

A aparente coincidencia dos ritmos iámbico e trocaico neste caso leva a Kiparsky a plantexar a cuestión da identidade da unidade menor na métrica rítmica: o pé. Con anterioridade esta xa fora cuestionada por Jespersen⁷⁶ que consideraba o pé como *idea de papel* e posteriormente por Chatman⁷⁷ e por Allen para quen o pé é *a unit of structure rather than of composition or performance, or of appreciation* ou que *The tradition of "musical" scansion also downplays the foot, or even denies the whole concept. This happens when verse is scanned mechanically by "bars" that begin by definition with the stressed syllable, so that for instance iambs become indistinguishable from trochees with anacrusis and final truncation*⁷⁸. Sen embargo críticos e poetas insisten na realidade do pé.

Xa nas seccións finais trata da interrelación das Regras métricas e do Status das Regras prosódicas (décima e undécima respectivamente) antes de proceder a unha recapitulación ou síntese de todo o traballo na última sección (12. *Envoi*) que resumimos nos seguintes puntos:

1º Kiparsky centrouse en formular os principios que distinguen un verso métrico doutro amétrico para un poeta ou período dados. Para isto representou a forma métrica e o acento lingüístico por árbores con ramificación binaria de cada nodo non terminal como W e S. Nunha formulación optima coinciden os dous modelos de árbore.

⁷⁶ Vid. JESPERSEN (1933).

⁷⁷ Cfr. CHATMAN (1965: 116): «It is simpler to assume that the series ... consist of five recurrences of one event ... than that it constitutes some single homogeneous event» e (117): «Feet have nothing else to do with language: they are non-grammatical and non-lexical; and so do not bear any relation to word-integrity, phonological juncture, or any other real linguistic feature. Foot boundaries may split words and two words separated by even the strongest juncture (say the one represented by a period) may occur within the same foot. Feet, in short, are purely "notional"».

⁷⁸ Cfr. ALLEN (1973: 122 e 125 respectivamente).

2º A análise da versificación de Shakespeare baixo o punto de vista da forma e da representación arbórea, ademais de que permite aclarar aspectos confusos, marca as diferencias entre este e outros poetas, que tradicionalmente eran consideradas como asuntos de complexidade métrica global. O contraste entre verso "aspero" (Donne, Browning) e "suave" (Waller, Tennyson) tiña un amplo soporte na teoría métrica, o mesmo que a distinción entre os poetas "musicais" (Wyatt, Milton, Browning) e os "amusicais" (Spenser, Pope, Keats, Tennyson)⁷⁹. As distincións entre *áspero* vs. *suave* e *musical* vs. *amusical* corresponden a diferencias específicas na teoría métrica que neste traballo elaborou Kiparsky. A orixe da "aspereza" e dos efectos musicais reside nas disparidades no rotulado e na categorización.

3º Ningún dos poetas maiores da poesía inglesa cumpre as regras e a diversidade entre os clásicos ingleses excede en complexidade á tradición de Alemaña ou de Rusia.

4º A partir de mediados do século XVIII, os aspectos dos sistemas de Milton e Shakespeare están recombinaos en infinitos modos; timidamente nos inicios neoclásicos (Wordsworth), acrecentouse nos poetas con espírito experimental (Keats, Shelley, Tennyson, Browning e Hopkins).

Finaliza a sección e o traballo formulando estas cuestións: ¿Cal é a función do ritmo na poesía? ¿Para que fin estético serven os modelos formais? ¿Que regras métricas operan e por que? ¿Por que se permiten as sílabas extramétricas en límites elementais?, dándoo por concluído cun significativo *But how?*⁸⁰.

⁷⁹ Vid. FRYE (1957).

⁸⁰ Cfr. KIPARSKY (1977: 246).

Estes dous traballos capitais, de obrigada referencia para todo estudioso do tema, tiveron continuidade noutros artigos publicados maioritariamente no mesmo medio, que confirman, amplifican ou modifican o exposto en 1977 por Liberman & Prince ou por Kiparsky, entre os que se ha de salientar o que publica este último dous anos despois⁸¹ ou o de Elisabeth Selkirk⁸², referido ao rol das categorías prosódicas na acentuación das palabras en inglés, levando ao plano fónico a representación xerarquizada nunha árbore coas marcas W e S, coa posibilidade de organización en superpés⁸³, alicerce da regra transformacional para a métrica rítmica que será obxecto de estudio no seguinte apartado.

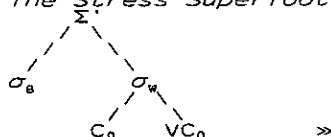
En 1982 Bruce Hayes⁸⁴ insiste na última cuestión coa que concluíra o seu traballo de 1977 Kiparsky e que, como vimos, tamén ocupara neste a novena sección. Comeza aludindo na Introdución a unha posible definición de sílaba extramétrica desde o punto de vista da teoría métrica da acentuación: *a syllable is called extrametrical if it ignored by stress rules; that is, treated as if it were not there*⁸⁵.

Segue aludindo á xénese do concepto no traballo de Liberman & Prince de 1977 (amplamente comentado no presente apartado) no que se establecía ese carácter para determinados casos de terminacións de palabras, chegando a suxerir que naqueles casos seguros de terminación de palabra

⁸¹ Vid. KIPARSKY (1979).

⁸² Vid. SELKIRK (1980).

⁸³ Cfr. SELKIRK (1980: 589):
«(34) The Stress Superfoot



⁸⁴ Vid. HAYES (1982).

⁸⁵ Cfr. HAYES (1982: 227).

en sílaba extramétrica, a representación arbórea que aparece pode marcarse mediante a regra normal para os sustantivos en virtude da que non hai ramificación final para os constituintes débiles. A este respecto considera que Liberman & Prince erraron nos medios formais que fan que se designe ás sílabas como extramétricas, pois tratan de facer unha análise baseada no exposto por Chomsky & Halle (1968) no que as terminacións -i, -r, e -l finais a nivel superficial, eran derivadas dunha estrutura subxacente non silábica /y, r, l/ por medio dunha regra de *Sonorant Syllabification*, que aplican a partir do rótulo ou marca métrica⁸⁶.

A proposta de Hayes consiste en discutir qué linguas poden ter regras da extrametricalidade que se poidan aplicar a grandes segmentos do vocabulario. O uso das regras da extrametricalidade presenta un valor explicativo na aplicación das revelacións do sistema de acentuación inglés ao tratamento das sílabas en final de palabra nas linguas nas que o acento é sensible á cantidade silábica e para construír unha teoría universal dos posibles tipos de pé.

As palabras ou secuencias nas que é posible a extrametricalidade, en xeral teñen o seguinte formato:

$$X \rightarrow [+extramétrica]/______]_0$$

onde X é un constituinte fonolóxico (rima, segmento, consoante, ou sufixo) e [...]₀ é o dominio no que se aplican as regras da acentuación da lingua (habitualmente a palabra fonolóxica ou a frase). Hai dúas esixencias que se expresan na fórmula anterior: 1ª o material marcado

⁸⁶ Cfr. HAYES (1982: 228):
(3) *Sonorant Syllabification*
[+son] → [+syll]/C____#

Posteriormente Nanni sinala que se dá o mesmo comportamento nas palabras terminadas en -ative, sendo imposible esta derivación. A análise de Nanni amosa que a extrametricalidade ten que ser unha propiedade diacrítica de alomenos algún morfema. Vid. NANNI (1977).

como extramétrico ten que ser necesariamente unha unidade⁸⁷. 2ª a extrametricidade só pode ser asignada no límite dos dominios do acento.

Prosegue Hayes considerando outras análises da extrametricidade anteriores como as de McCarthy para o árabe clásico⁸⁸, que no esencial coinciden coa de Jeanne⁸⁹ para o Hopi, e coas que outros autores realizaron para diversas linguas⁹⁰, xunto coas alusións ao hindi contidas na súa propia Tese de Doutoramento⁹¹. Así observa que teñen máis ou menos o mesmo formato de extrametricidade linguas dispares na súa estrutura e orixe (semítica, amerindia, fino-ugra ou indoeuropea).

Na segunda sección realiza unha relación dos diversos fenómenos que se dan na acentuación inglesa⁹² como as regras da extrametricidade, a retracción acentual, o ciclo fonolóxico, as regras da desacentuación etc. Finalmente conclúe na terceira coas avantaxes conferidas polo carácter extramétrico á descrición do sistema acentual inglés que resume en cinco argumentos⁹³. Ademais retoma a proposta orixinal da extrametricidade para explicar tres fenómenos xerais: a restricción de certas "plantillas" de pé en posición final, a frecuente necesidade de crite-

⁸⁷ Non se pode substituír a regra do acento do latín vulgar por unha regra de acento final máis outra regra extramétrica do tipo:
(C₀VC)(VC₀) → [+ex]/_____ PALABRA

⁸⁸ Vid. MCCARTHY (1979¹) e (1979²).

⁸⁹ Vid. JEANNE (1978).

⁹⁰ Vid. STERIADE (1979) para o grego antigo; e PRINCE (1980) para o estonio.

⁹¹ Vid. HAYES (1981).

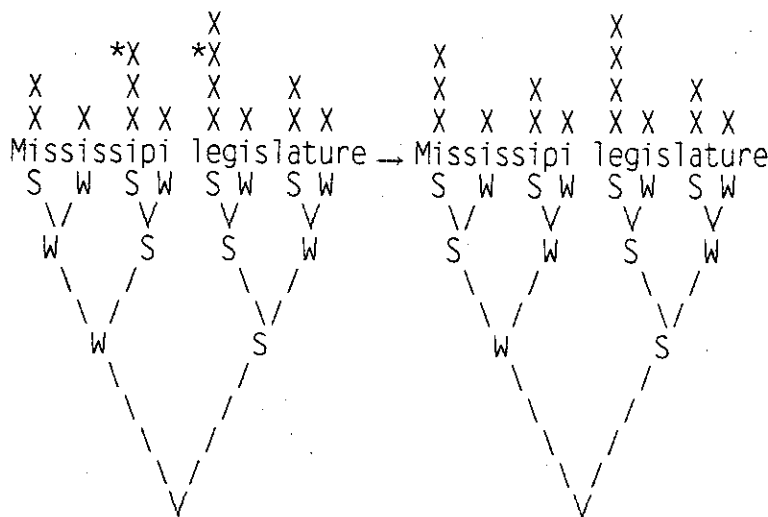
⁹² Vid. HAYES (1982: 236-274).

⁹³ Cfr. HAYES (1982: 274-75): «To conclude, I will summarize the advantages that extrametricity brings to our description of English stress. The principal arguments are five in number: (a) The analysis can capture the unity of stress assignment in nouns and suffixed adjectives on one hand, and verbs unsuffixed adjectives on the other. (b) It is no longer necessary to mark each suffix in the lexicon for one of three modes of retraction behavior: all systematic stress retraction follows from independently motivated rules; (c) The retraction behavior (actually nonretraction behavior) of *-ation* in cyclic derivations is an automatic consequence of the rules, rather than a mystery. (d) The stress pattern of long monomorphemes exemplified by *Häckensäk* ~ *Adirondack* ~ *Monádnock* is a direct result of the system, augmented by an independently motivated desestressing rule. (e) Much of what is arbitrary in the LP rules for labeling the word tree follows automatically from the extrametricity rules».

rios diferentes para determinar o valor das sílabas finais e a asimetría nas *avoidance clauses* como as que rexe o sistema acentual Hopi.

Un ano máis tarde rectificaría parcialmente algún dos seus supostos, ao tempo que abordaba a modo de síntese crítica os estudos anteriores sobre o tema⁹⁴.

Inicia o traballo cunha sítese revisada das propostas de Kiparsky (1977) coa súa dobre representación arbórea, pasando logo á construción da *Metrical Grid*, proposta no traballo de Liberman & Prince do mesmo ano e suxerida como alternativa ás árbores tanto por Prince⁹⁵ como por Selkirk⁹⁶. Nesta sección confronta a representación dos modelos teóricos do acento, e, consecuentemente, do modelo métrico en palabras e sintagmas, mediante árbores ou "cuadrículas". Nos diagramas arbóreos sempre hai unha alternancia binaria W S; en tanto que na *grid* aparece representada a prominencia como podemos apreciar nun dos exemplos citados por Bruce Hayes⁹⁷:



⁹⁴ Vid. HAYES (1983).

⁹⁵ Vid. PRINCE (1983).

⁹⁶ Vid. SELKIRK (1984).

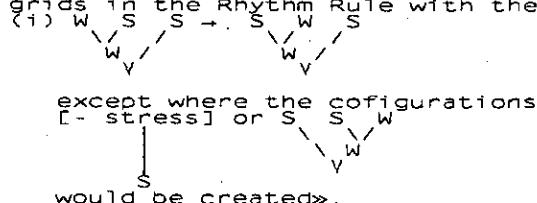
⁹⁷ Cfr. HAYES (1983: 367).

Neste exemplo ademais podemos ver unha aplicación da regra do ritmo suxerida por Kiparsky no seu traballo de 1979, coa formulación que Hayes anota⁹⁸. Esta transformación non ocorre en *Mississippi legislation* ou *Montana cowboy*, por teren a maior prominencia na penúltima sílaba.

Na terceira sección establece a equivalencia de *grids* e árbores na representación dos acentos secundarios, comparando a tradicional representación numérica coas árbores nos casos metricamente relevantes e nos irrelevantes, pasando na seguinte sección á unha análise baseada na "cuadrícula" de diversos versos de Shakespeare, Milton e outros poetas⁹⁹, despois de enumerar diferentes sistemas de versificación xunto cos traballos nos que se lles aplican estas teorías¹⁰⁰.

Conclúe este traballo insistindo nas vantaxes da representación mediante *grid*, se ben no apéndice recoñece que dadas as limitacións que conleva este tipo de representación non é aconsellable mantela como o sistema exclusivo, pronunciándose a prol da árbore. Un ano máis tarde Hayes publica outro traballo, esta vez centrado exclusivamente nos aspectos prosódicos¹⁰¹.

⁹⁸ Cfr. HAYES (1983: 367 NOTA 3): «Kiparsky (1979) attempts to avoid reference to grids in the Rhythm Rule with the following formulation:



⁹⁹ Vid. HAYES (1983: 373-382).

¹⁰⁰ Cfr. HAYES (1983: 373):

(39) Metrical System	Phonological Basis	Relevant Unit	Reference
French, Italian	stress	line	
Spanish	stress	line.	Piera (1980)
Russian	stress	colon	Bailey (1971)
Persian	quantity	line.	Hayes (forth.)
Greek, Sanskrit	quantity	line	
Latin hexameter	stress and quantity	line	Allen (1973)
Finnish <i>Kalevala</i>	stress and quantity	line	Kiparsky (1968)
Chinese regulated verse.	tone	line	Chen (1979)

¹⁰¹ Vid. HAYES (1984).

Finalizaremos esta relación de traballos aludindo ao de Ping Xue¹⁰², referido ao verso tonémico chinés e que completa o de Chen¹⁰³, e ao de B. Elan Dresher e Aditi Lahiri para a versificación do *Old English*¹⁰⁴. Deste conxunto de traballos que se vén de citar e analizar podemos tirar as seguintes conclusións:

1ª) Acentuación e ritmo na versificación integran unha estrutura xerarquizada que se pode representar como modelo. Aínda que no esencial coincidan os diferentes tipos de representación como a *Grid* e o diagrama de Jakobson¹⁰⁵, consideramos á representación arbórea como a máis idónea.

2ª) O ritmo resulta da oposición binaria entre sílabas que levan as marcas respectivas de *w* (débil) e *s* (forte) para indicar a ausencia ou presenza do acento, o que en función do modelo xerarquizado tamén se estende ás categorías superiores. A normal correlación entre *w* e tempo débil e entre *s* e tempo forte pode alterarse e mesmo invertirse naqueles casos en que o permitan as *Regras Métricas*. Por este motivo os modelos acentuais prosódico e métrico non sempre han de coincidir.

3ª) As sílabas marcadas como *w* en posición final de verso ou ante pausa teñen carácter extramétrico. Tamén se poden suprimir en posición inicial ou despois de pausa. Esta opcionalidade pasa ás categorías superiores coa mesma marca e nas mesmas posicións no modelo xerarquizado.

4ª) As regras formuladas inicialmente para a versificación inglesa coinciden no fundamental coas formuladas para outros sistemas, sendo posible chegar a unha formulación universal.

¹⁰² Vid. XUE (1989).

¹⁰³ Vid. CHEN (1979).

¹⁰⁴ Vid. DRESHER & LAHIRI (1991).

¹⁰⁵ Cfr. apartado 1.2.1.2.1 pax. 24.

2.3 A MÉTRICA RÍTMICA GALEGA

Traballos como os que foron obxecto de análise no apartado anterior tamén se aplicaron á versificación romance. Entre eles han de salientarse as Teses de Doutoramento de Verluytén¹⁰⁶, relativa á versificación francesa e amplamente comentada por Dominique Billy¹⁰⁷, e a de Piera¹⁰⁸, aplicada ao verso español.

No ámbito da versificación galega, así como da galego-portuguesa medieval, Domingos Prieto Alonso foi o pioneiro na atribución dun modelo teórico a partir das teorías prosódicas e métricas da Gramática xenerativa e transformacional. En sucesivos traballos abordou a estrutura métrica da *muiñeira*¹⁰⁹, a de certos poemas de Rosalía de Castro¹¹⁰ e a de determinadas *Cantigas de Amigo*¹¹¹.

No primeiro deles, baseado como indica o propio autor en teorías prosódicas e métricas anteriores¹¹², xa representa as categorías métricas a todos os niveis: sílaba, pé, metro, hemistiquio e verso¹¹³, distinguindo os dous compoñentes métricos: o categorial e o transformacional coas súas correspondentes regras categoriais e transformacionais. Este traballo está organizado en catro partes, analisando os tipos métricos e

¹⁰⁶ Vid. VERLUYTEN (1982).

¹⁰⁷ Vid. BILLY (1989).

¹⁰⁸ Vid. PIERA (1980).

¹⁰⁹ Vid. PRIETO ALONSO (1984).

¹¹⁰ Vid. PRIETO ALONSO (1986).

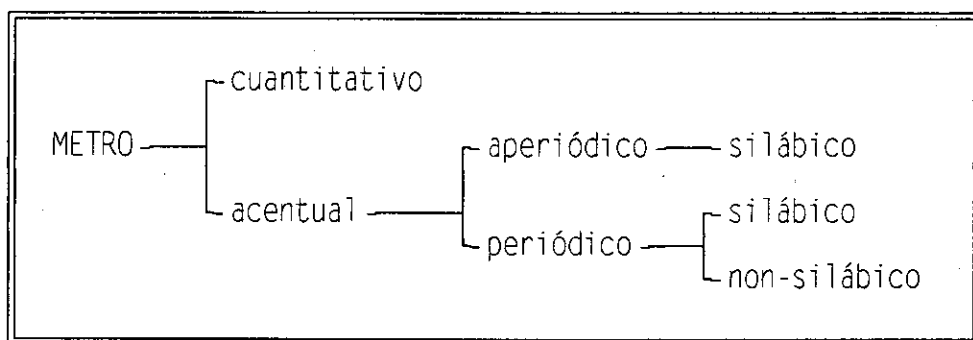
¹¹¹ Vid. PRIETO ALONSO (1991).

¹¹² Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 131): «Este artigo analiza a estrutura métrica da muiñeira. A súa análise está baseada nas teorías prosódicas (Lieberman and Prince 1977, Selkirk 1978) e métricas (Kiparsky 1977, Chen 1978, Piera 1978) modernas cuxa hipótese principal é que a estrutura prosódica e métrica apresenta unha organización hierárquica que pode ser representada en forma de árbore prosódica ou métrica».

¹¹³ Neste aspecto non só radica a orixinalidade do traballo, como afirma o autor, senón que evita equívocos como aqueles nos que incorren os os autores citados no apartado anterior confundindo pé e metro na denominación dos tipos de verso.

as formas rítmicas da Métrica Xeral na primeira, introducindo as categorías métricas coa súa xustificación empírica na segunda, e formulando a teoría métrica na terceira, para finalmente aplicar esta á muiñeira na cuarta.

Na primeira parte presenta os distintos tipos métricos, aludindo á posibilidade de que o metro silábico sexa considerado como unha variante do metro acentual, do que, como xa indicara Piera na súa Tese de Doutoramento, *certos acentos poden ser elididos facultativamente na estructura latente*¹¹⁴. Prosegue sinalando o carácter periódico ou aperiódico do ritmo, en función da repetición do mesmo, pasando a presentar como síntese o seguinte cadro de tipos métricos:



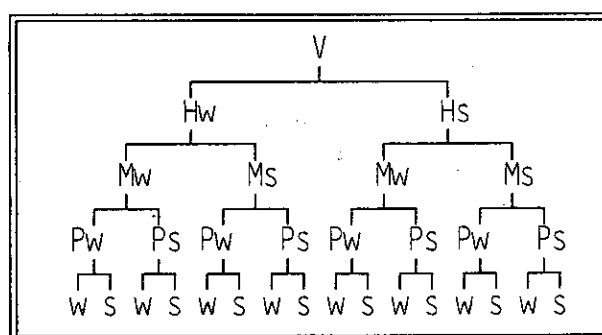
A diferenza do que sucede na versificación cronémica greco-latina que admite as dúas formas rítmicas: o ritmo descendente con pés iniciados por sílabas longas seguidas por breves (troqueo e dáctilo) e o ritmo ascendente con pés iniciados por breves e finalizados por longas (iambo e anapesto), o carácter extramétrico das sílabas átonas en final de verso ou hemistiquio só permite as configuracións de tipo ascendente na métrica rítmica galega, xa que no caso contrario o último pé quedaría incompleto, o que non é lóxico ao ser o principal.

¹¹⁴ Cfr. PRIETO ALONSO (1985: 132).

Para Prieto a versificación galega tradicional na súa forma mais xenuína é de tipo acentual periódica e non-silábica e coñece somente o ritmo ascendente pois o descendente é incompatíbel ca súa estrutura¹¹⁵.

Na segunda parte distingue as cinco categorías métricas que, seguindo a Liberman & Prince, organiza a cada nivel en pares de unidades que reciben as marcas prosódicas ou métricas de fraco e forte¹¹⁶ que representa como *w* e *s* respectivamente na relación *w/s* (porque o ritmo galego ha de ser necesariamente ascendente).

A partir da sílaba, cada par forma a unidade superior: pé (P), metro (M), hemistiquio (H) ou verso (V) que representa mediante este diagrama arbóreo:



Este esquema representa o límite máximo do verso que normalmente aparece con menos elementos debido á aplicación das regras categoriais ou transformacionais. Así as categorías marcadas como *w* de todos os niveis que inician o verso non son obrigatorias polo que son moi frecuentes os versos dun só hemistiquio ou os que carecen de sílabas átonas iniciais (aparentemente de ritmo descendente). Tamén se poden elidir en determinados casos certas sílabas fortes, transformándose o

¹¹⁵ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 133 e 135 respectivamente).

¹¹⁶ A marca prosódica forte é a tonicidade que, como se indicou, pode non coincidir co tempo forte métrico (Vid. *licencia de pé invertido* e *de sílaba átona en tempo forte* nos apartados 1.2.1.2 e 1.2.1.2.1 respectivamente).

ritmo iámbico en anapéstico. Cada categoría ten un contido empírico definido como dominio no que se dan os fenómenos métricos¹¹⁷.

Na terceira parte, partindo da hipótese de que os versos compostos de unidades simples reflecten a estrutura métrica profunda, e os que están formados por unidades complexas ou "super-categorías" reflecten a estrutura métrica superficial, constrúe unha **gramática métrica xenerativa transformacional** con dous compoñentes: un básico para xerar a estrutura de base dos versos formados por unidades simples, e outro transformacional para transformar a estrutura básica na estrutura superficial correspondente aos versos formados por unidades complexas.

Esta gramática métrica comprende un vocabulario formado por símbolos non terminais ou categorías métricas (V, H, M, P e σ para verso, hemistiquio, metro, pé e sílaba respectivamente) e símbolos terminais que corresponden ás unidades lexicais da lingua, ademais das regras categoriais e transformacionais. Tamén debe incluír os símbolos métricos s e w coa regra correspondente, definindo a súa relación.

Debido a que a relación das marcas métricas na versificación galega é sempre W/S a todos os niveis (por non admitir o ritmo descendente), as regras categoriais teñen esta formulación:

¹¹⁷ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 136-37): «As diferentes categorías métricas propostas aquí ten un contido empírico ben definido, como dominio nos que ten lugar certos fenómenos métricos como son os diferentes niveis de acentos métricos, as diferentes pausas métricas e as diferentes regras métricas. Así o verso (V) é o dominio máximo que abrangue a estrutura métrica e no que ten lugar as pausas do verso que o delimitan. Tamén é o dominio no que se aplican certas regras como son as relativas á presenza facultativa de sílabas extramétricas e do hemistiquio inicial (Hw). O hemistiquio (H) é o dominio no que aparecen as cesuras, e no que tamén se aplican as regras relativas á presenza facultativa de sílabas extramétricas e de sílabas fracas iniciais. O metro (M) é o dominio das pausas menores e dos acentos marcados fortes (cf. Jakobson 1960). Tamén é o dominio no que se aplican as regras de elisión de certos metros fortes. O pé é o dominio dos acentos marcados e no que se aplican as regras de elisión de certos pés fortes. Finalmente a sílaba é o dominio dos tempos non marcados e no que se aplica a regra da elisión de certas sílabas fortes, de cuxa aplicación depende o ritmo anapéstico. Ademais destas categorías básicas existen "super-categorías" como resultado de certas transformacións... As principais "super-categorías" son: o super-pé, resultante da redución de dous pés iámbicos a un anapéstico, o super-metro, resultante da redución de dous metros; o super-hemistiquio, resultante da redución de dous hemistiquios a un. As categorías son unidades simples mentres que as super-categorías son unidades complexas».

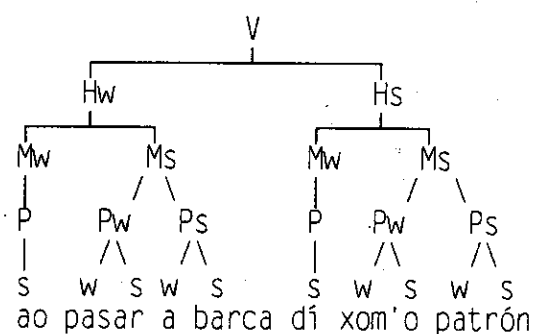
$$X \text{---->} Y / (Z \text{.....}) Z$$

Onde X é unha categoría única non nula, Y é unha secuencia de dúas categorías marcadas segundo a relación W/S, das que a primeira pode ser nula e (Z.....)Z é o contexto que tamén pode ser nulo. O conxunto das regras categoriais da métrica rítmica galega ten en concreto a seguinte forma:

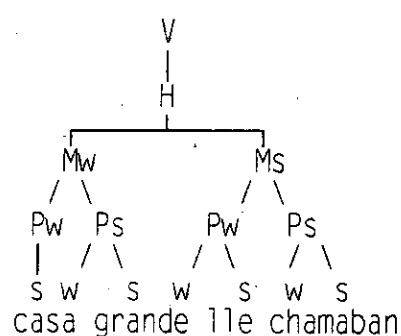
I	V	---	(Hw)	Hs
II	H	---	(Mw)	Ms
III	M	---	(Pw)	Ps
			Pw	Ps
IV	P	---	(σw)	σs
			σw	σs

Aplicando estas regras básicas representa mediante diagramas arbóreos exemplos de versos como os que presentamos a continuación¹¹⁸:

(a)



(b)

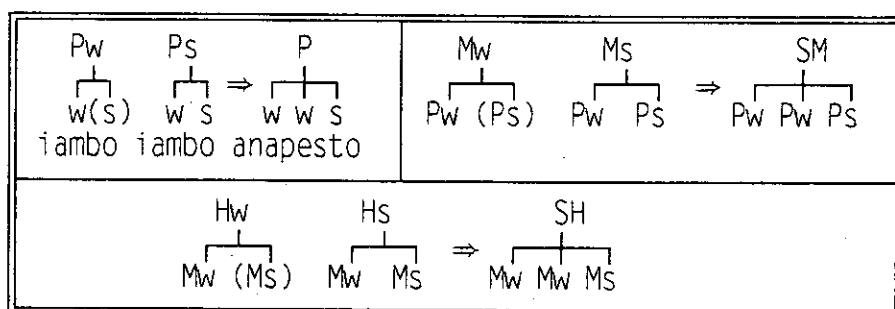


¹¹⁸ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 138). O exemplo (a) é unha variante do citado na pax. 134, no que se cambia a última palabra, trátase dunha cantiga popular. Cfr. BLANCO (1992: II, 456, 3668). O segundo exemplo corresponde ao v. 160 do Cantar N° 33 de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro.

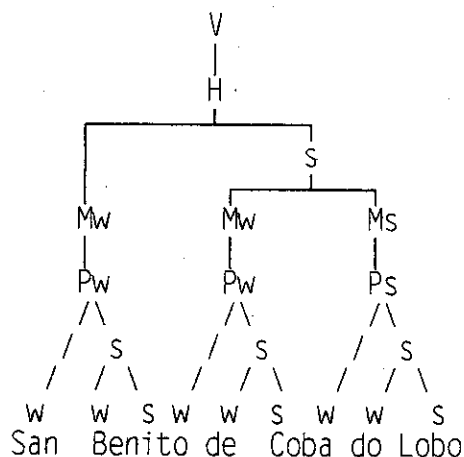
A regra transformacional posibilita a elisión das categorías marcadas como s, directamente dominadas por categorías marcadas como w, tendo esta formulación:

$$Xs \rightarrow \emptyset / (Yw __) Yw$$

Onde X e Y son categorías métricas e (____) indica o contexto. Esta regra que ten como antecedente a teoría de Selkirk (Vid. 2.2 pax. 197 e NOTA Nº 83 na mesma páxina), permite xerar as estruturas das unidades complexas (pés anapésticos, super-metros e super-hemistiquios):



Prieto representa o primeiro verso do poema «Tangaraños», engadido á terceira edición de *Aires d'a miña Terra* de Curros Enríquez, co que ilustra a aplicación desta regra a nivel de pés anapésticos e super-hemistiquios¹¹⁹:



Este verso eneasílabo no cómputo silábico, é o exemplo típico do trímetro anapéstico, verso frecuente na literatura galega oral ou escrita.

¹¹⁹ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 140).

Ademais dos versos de ritmo periódico hai versos aperiódicos nos que só se aplica a regra transformacional a algunhas sílabas, dando como resultado unha alternancia de iambos e anapestos¹²⁰, e versos mixtos, formados por un hemistiquio iámbico e outro anapéstico.

Na cuarta parte, despois de citar a definición¹²¹ que dela fixera Braga, alude á historia da *muiñeira* como danza e como forma poética, remóntandose ás cantigas medievais e indicando a presenza de composicións deste tipo nos poetas do Rexurdimento e nas Literaturas Española, Hispanoamericana e Portuguesa.

Pasa logo a aplicar as regras establecidas en anteriores apartados. Neste aspecto considera que, aínda o carácter variable do número de sílabas ocasione aparentemente unha orde liñal de distribución dos acentos métricos moi irregular, a pertinencia do principio das sílabas extramétricas, xunto co da *anacruse* polo que unha sílaba átona inicial de verso ou hemistiquio pode non ser computada¹²², ampliado ao das categorías facultativas, regularizan a distribución acentual¹²³. Así un hemistiquio de oito sílabas no cómputo silábico hispano-italiano pode equivaler a outro de catro na escansión rítmica.

¹²⁰ Non confundir cos versos periódicos anapésticos que por careceren da sílaba átona no pé inicial, a forma deste coincide coa do iambo.

¹²¹ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 141): «Como composición poética, compón-se a muiñeira dunha ou varias estrofas e cada estrofe de dous versos emparellados "rimando ou assonantando nos seus segundos hemistiquios" (Braga 1895), xeralmente seguidos dun estribillo ou retorno que pode ser, quer un distico, quer un verso libre».

¹²² Este principio de aceptación xeral entre os métricos coincide co das categorías facultativas enunciado por Prieto.

¹²³ A acentuación aparente dos exemplos que cita Prieto (Cfr. 1984: 143) é diverxente, en tanto que coincide cando se aplican os principios citados. No primeiro caso aparecen indicados por números e mediante W e S no segundo:

Cego casado con nena bonita
 1 4 7 10
 S W W S / W S W W S
 O susto do corpo non se lle quita
 2 5 7 10
 W S W W S / S W W S

As diferencias entre os exemplos que cita radican exclusivamente no número de tempos marcados como S por cada hemistiquio (un ou dous) que aplicando de novo o principio das categorías facultativas virían a ser variantes dun mesmo modelo, dado o carácter opcional do primeiro pé ou metro (mesmo no caso de hemistiquios formados por unha única sílaba), e no número de sílabas ou tempos marcados como W que poden preceder ou ir entre tempos fortes (só un no ritmo iámbico e dous no ritmo anapéstico como resultado da aplicación da regra transformacional).

Á vista da estrutura métrica dos exemplos que analiza, propón a modificación da primeira das regras categoriais que queda definitiva-mente no caso da *muiñeira* como:

$$\boxed{V \dashrightarrow Hw Hs}$$

debido a que neste tipo de composicións sempre aparecen dous hemistiquios, agás no caso de que por aplicación da regra transformacional apareza un único super-hemistiquio.

De acordo con todo o exposto, pasa a establecer unha clasificación axeitada para os versos das *muiñeiras periódicas*¹²⁴, prescindindo das semiperiódicas por teren pouca relevancia estatística.

¹²⁴ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 147):

(55) (i) Versos de dous hemistiquios:

a. Tetrametros:
iámbicos: Ao pasar a barca dixom'o barqueiro.
anapésticos: O susto do corpo non se lle quita.
Cego casado con nena bonita.

b. Trimetros:
iámbicos: -----
anapésticos: Miña nai deixou-me no monte.

c. Bimetros:
ambiguos: Fuche tu, fuche tu.
Fun, fun.

(ii) Versos de un super-hemistiquio = trimetros:

iámbicos: -----
anapésticos: Cabaleiro que vas d'a cabalo.

Finalmente conclúe que a *complexidade métrica da moíñeira*, apenas aparente, é debida a que é considerada en termos de esquemas lineares. En termos de esquemas hierárquicos propios da gramática métrica xenerativa transformacional que vimos de propór, esa complexidade aparente redúce-se a principios métricos particularmente simples, representados polos dous tipos de regras sinxelas, as categoriais e as transformacionais, o que explica, aliás, a facilidade extraordinária ca que o pobo galego crea e emprega estas estruturas poéticas... O carácter universal da métrica da moíñeira -ela é a representante máis xenuína da métrica acentual periódica ou semi-periódica de ritmo ascendente-, reflectido pola teoría acima proposta, explica a súa grande influencia na lírica medieval galego-portuguesa en particular e no lirismo peninsular en xeral¹²⁵.

No segundo traballo reitera os conceptos expostos no anterior, comezando por establecer as seis propiedades da métrica rítmica¹²⁶:

- a) Número regular ou irregular de sílabas.
- b) División posible en hemistiquios.
- c) Principio das categorías facultativas.
- d) Principio das sílabas extramétricas.
- e) Ritmo ascendente.
- f) Repetición dun mesmo pé (ritmo periódico).

¹²⁵ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 147).

¹²⁶ Vid. PRIETO ALONSO (1985: 384 a 386).

Despois de aludir á representación en forma de árbore métrica, ás regras categoriais e transformacional, e á clasificación dos versos, aplica estes conceptos á análise de oito poemas de *Cantares Gallegos* e tres de *Follas Novas*¹²⁷. Na practica totalidade dos exemplos analisados os versos son de ritmo anapéstico, formados por dous hemistiquios ou por un super-hemistiquio e con sílabas fracas elididas en comezo de verso ou hemistiquio na maioría dos casos, sendo por tanto tetrametros ou trimetros anapésticos. Con frecuencia os hemistiquios están editados como versos nestas composicións que aparecen como coplas, sendo en propiedade dísticos.

De todos os casos que analiza Prieto merece especial atención o poema Nº XXXIV de *Cantares Gallegos*. O seu título ALBORADA indica que se trata dunha composición deste xénero da mélica popular, tendo unha distribución gráfica moi orixinal que, en palabras da autora, corresponde ao desexo de adaptala á música¹²⁸. Para Carballo Calero esta composición é un "*descordo*", un *ensaio polimétrico, por exisencias da melodía*¹²⁹.

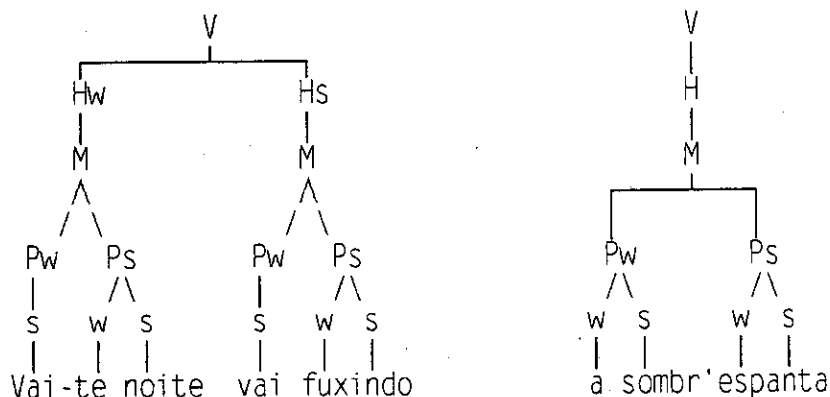
Antes de proceder á análise métrica, Prieto edita a primeira estrofa do poema, transformando en hemistiquios os versos aparentes e restituíndo ao final as sílabas que Rosalía desprazara ao comezo, precisamente as que teñen o carácter de extramétricas. Isto implica unha percepción do fenómeno por parte da autora tal e como sinalou na nota que se vén de citar.

¹²⁷ Comeza a análise polas composicións que xa aparecían clasificadas como muíneiras nos estudos sobre a métrica de Rosalía, os *Cantares* I, XXVII, XXIX e XXXI. Cfr. CARBALLO CALERO (1975: 177). A estas engade os *Cantares* V, VII, XIV e XXXIV e os poemas *Na Catedral*, *Por qué miña almiña*, e *A xusticia pola man de Follas Novas*, limitándose nestas últimas o carácter rítmico a certos versos.

¹²⁸ En nota a pé de páxina Rosalía di: *A máis grande dificultade que hachey pra escribir esta alborada, foy o meu deseyo de que saise n-un todo arregrada á música. Consequín esto, pro foy a custa da poesía: non podía ser de outro modo, cando se dá cun aire tan extraño e tan difícil de acomodarlle letra algunha.*

¹²⁹ Cfr. CARBALLO CALERO (1975: 179).

A escansión dos versos desta estrofa indica que todos eles teñen ritmo iambico, sendo bímetros de dous hemistiquios co pé inicial incompleto de ambos os tres primeiros e monómetro o cuarto, tal e como se pode apreciar nas súas respectivas representacións arbóreas¹³⁰:



Conclúe este artigo Prieto Alonso resumindo os que para el son os principais resultados obtidos neste traballo¹³¹, que no esencial veñen sendo unha concreción, precisión e amplificación dos que se deducen da súa primeira publicación sobre o tema.

¹³⁰ Cfr. PRIETO ALONSO (1986: 396).

¹³¹ Cfr. PRIETO ALONSO (1986: 399):

«En primeiro lugar, demostramos que a métrica rítmica (cuxa característica principal consiste na repetición de un mesmo tipo de pé, iámbico ou anapéstico) pode ser adecuadamente representada segundo as teorías métricas modernas cuxa hipótese principal é que a estrutura métrica presenta unha organización hierárquica que pode ser representada en forma de árbore métrica.

Em segundo lugar, como complementaría da hipótese relativa á representación métrica, formulamos unha hipótese relativa á derivación de estruturas métricas que nos permite expresar adecuadamente as relacións entre os diferentes subtipos métricos.

Em terceiro lugar, demostramos que a métrica rítmica ocupa un lugar importante na poética rosaliana, métrica que analizamos aquí segundo as novas teorías métricas.

Finalmente, describemos os diferentes subtipos métricos rítmicos empregados en Rosalía: a) versos de dous hemistiquios (xeralmente tetrametros anapésticos); b) versos de un super-hemistiquio (trimetros anapésticos); c) versos de un hemistiquio (bímetros ou monómetros anapésticos ou iámbicos)».

2.3.1 A MÉTRICA RÍTMICA NAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS:

A publicación *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* inclúe o traballo no que Prieto aplica as teorías precedentes a determinados poemas dos *Cancioneiros*, na liña do afirmado antes por outros estudiosos¹³². Partindo da consideración do metro como un *encoding of abstract pattern into a sequence of words* na que concorda con Halle & Keiser¹³³, reitera o formulado nos artigos que vimos de comentar en relación coa natureza do metro, indicando a convención de asociación e as condicións de boa formación dos versos¹³⁴.

Pasa logo a sinalar as propiedades xerais da métrica acentual (segmentación do verso en categorías, ritmo periódico, número regular ou irregular de sílabas e sílabas extra-métricas) e a representación métrica xerarquizada do verso mediante diagrama arbóreo, xunto coas regras categoriais e transformacional, engadindo á formulación anterior desta regra (Cfr. pax. 208) unha condición para poder aplicala¹³⁵:

Se elidimos uma categoria Xs directamente dominada por uma categoria Yw, devemos elidir todas as categorias Xs directamente dominadas por uma categoria Yw no interior dum hemistíquio.

¹³² Vid. HENRÍQUEZ UREÑA (1933: 46-48) e LAPA (1981:).

¹³³ Cfr. HALLE & KEISER (1971: 140).

¹³⁴ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 113-114 e 115): «*Convenção de associação*
Inserir linhas de associação métrica entre os elementos terminais da representação métrica e as sílabas da sequência de palavras do verso, de direita a esquerda, a começar pela última sílaba acentuada...
Condição de boa formação
a. Cada elemento métrico terminal se associa com uma sílaba, excepto em caso de sinalefa, sínereze, etc. em que se associa com várias.
b. Cada sílaba se associa com um elemento terminal, excepto em caso de diérese, etc. em que se associa com vários.
c. W associa-se com uma sílaba átona, salvo em casos excepcionais em que pode associar-se com uma sílaba tónica; e S associa-se com uma sílaba tónica salvo em certos casos excepcionais em que pode associar-se com uma sílaba átona».

¹³⁵ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 122).

Alude despois aos tipos de versos xerados por esta gramática métrica e á cuestión do aparente número irregular de sílabas, resolta mediante a aplicación dos principios das categorías facultativas e das sílabas extra-métricas que, unidos á necesaria escansión a partir da última sílaba tónica limitan a cinco o número de configuracións posibles¹³⁶:

1. Configuracións iámbicas:

- a. WS
- b. S

11. Configuracións anapésticas:

- a. WWS
- b. WS
- c. S

(1b e 11b e c representan pés incompletos que só poden aparecer en posición inicial do hemistiquio)

Posteriormente aborda a relación entre as representacións métrica e lingüística, precisando a condición de boa formación¹³⁷ e facendo fincapé nas disparidades entre o número de sílabas e de elementos terminais (sinalefa, sinérese, hiato e diérese) e entre o acento prosódico e métrico¹³⁸, ben sexa por desprazamento do acento (sístole e diástole) ou ben por asociación contradictoria entre sílaba e elemento terminal (cando W corresponde a unha sílaba tónica ou S a unha sílaba átona)¹³⁹.

¹³⁶ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 124).

¹³⁷ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 125): «A Condición deve aliás ser formulada com mais precisom indicando: a) quando um elemento terminal W, S se pode associar com mais de uma sílaba; b) quando uma sílaba se pode associar com mais de um elemento terminal; c) quando W pode ser associado com uma sílaba tónica e S com uma sílaba átona. Destas subcondições, a) e b) referem-se à relação entre o número de sílabas fonológicas e o número de posições W, S, mentres que c) se refere à relação entre as sílabas tónicas e os elementos métricos forte (S) ou fraco (W)».

¹³⁸ Neste extremo segue os criterios comunmente aceptados pola maioría dos metricistas. Vid. por exemplo QUILIS (1969: 19-20).

¹³⁹ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 129-130): «Hai varios casos nos que W se pode asociar com uma sílaba tónica, nomeadamente os seguintes: En primeiro lugar, quando aparecen adjacentes duas sílabas tónicas una delas pode-se asociar com W... Em segundo lugar, quando se trata duma palavra monossilábica, ou, em certos casos, bissilábica, S pode-se asociar com uma sílaba átona quando se dan as condições seguintes: a) S nom aparece dominada por Ms; e b) a sílaba átona aparece separada duma sílaba tónica por uma ou duas sílabas segundo se trate de ritmo iámbico ou anapéstico».

Finalmente analiza a métrica acentual de tres Cantigas de Amigo: unha de Bernal de Bonaval (B. 1137; V. 728) e dúas de Martin Codax (B. 1279-80; V. 885-86; PV 2 e 3). A cantiga de Bernal de Bonaval consta de catro estrofas formadas por un dístico de dous tetrámetros rimados, divididos en dous hemistiquios e un refrán trímetro non rimado. Cada hemistiquio dos versos rimado contén catro (vv. 1, 2, 4, 5, 7 e 12) ou cinco (8 e 11) sílabas métricas distribuídas en dous pés anapésticos dos que o primeiro aparece incompleto. O refrán é un super-hemistiquio de sete sílabas métricas, distribuídas en tres pés anapésticos dos que o primeiro tamén está incompleto.

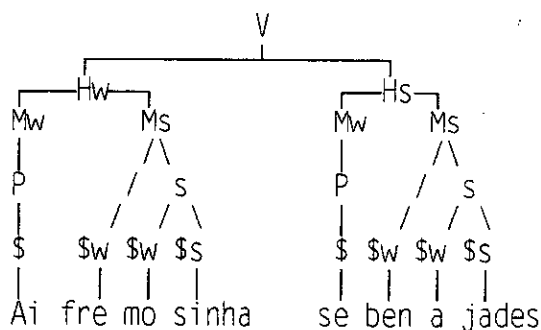
A representación destes tres tipos de versos en termos de elementos terminais sería¹⁴⁰:

- a. / / SWWS / SWWS / /
- b. / / WSWWS / WSWWS / /
- c. / / SWWSWWS / /

No esquema, b. corresponde aos versos rimados 8 e 11; a. corresponde aos restantes versos rimados dos dísticos e c. ao refrán.

A representación arbórea destes versos sería¹⁴¹:

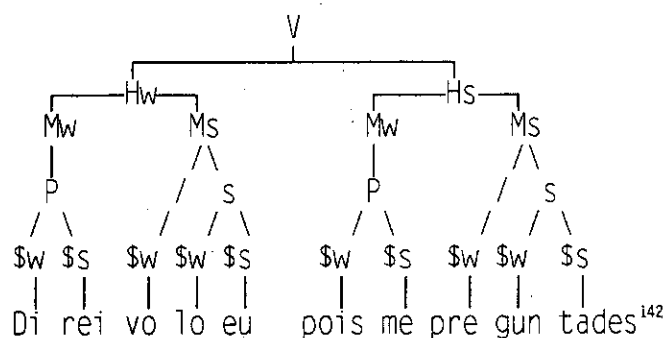
a.



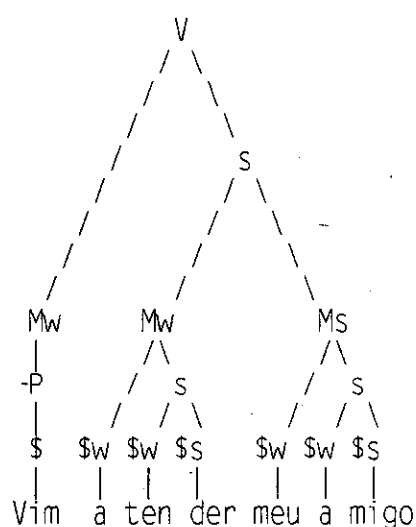
¹⁴⁰ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 133).

¹⁴¹ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 133-34).

b.



c.



Ademais das representacións deste poema, Prieto sinala a existencia de tres casos de sílabas átonas asociadas ao elemento terminal S nos pronomes átonos *se* (vv. 1 e 4), *me* (v. 8) e *lo* (v. 14), fenómeno común ao indicado no caso da versificación silabotónica rusa (Vid. 1.2.1.2.1), se ben as normas que Prieto establece para que se poida dar este tipo de asociación (Vid. Condicións da NOTA Nº 139) contrastan coa aparente arbitrariedade do fenómeno no verso ruso.

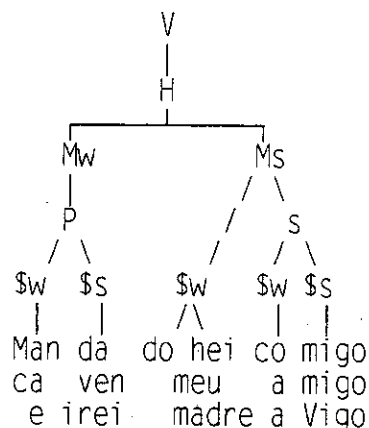
¹⁴² Prieto evita a sinalefa *Dírei-vo-lo eu* fronte a *Dírei-vo-l'eu* da edición de Braga por razóns rítmicas. Cfr. (1991: 132 NOTA 4).

Na análise das Cantigas de Martin Codax segue a edición de Celso da Cunha¹⁴³, realizada a partir do *Pergamiño Vindel*. A primeira destas (PV 2) consta de seis estrofas formadas por un dístico de dous bímetros rimados e un refrán non rimado que tamén é un bímetro. A totalidade dos versos desta cantiga teñen un só hemistiquio pentasílabo coas sílabas distribuídas en dous pés anapésticos dos que o primeiro está incompleto.

A representación métrica en termos de elementos terminais é para todos os versos desta cantiga¹⁴⁴:

/ / WSWWS / /

A representación arbórea da primeira estrofa (e por extensión das demais) sería:



A segunda Cantiga da Martin Codax que analiza Prieto (PV 3) consta de catro estrofas formadas por un dístico de tetrámetros rimados, divididos en dous hemistiquios e un refrán trímetro heptasílabo non rimado que contén un super-hemistiquio coas sílabas distribuídas en tres pés anapésticos, estando incompleto o primeiro deles.

¹⁴³ Vid. CUNHA (1956: 47 e 53).

¹⁴⁴ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 137).

En canto á estrutura dos versos dos dísticos Prieto sinala que *cada verso rimado contém dous hemistíquios e cada hemistíquio contém entre 4 e 6 sílabas distribuídas em dous pés anapésticos. Son hexassílabos os primeiros hemistíquios de cada verso, e tetrassílabos os segundos*¹⁴⁵, sen reparar que nos vv. 2 e 5 (e no 7 e 10 en virtude do *leixa-pren*) o segundo hemistíquio ten seis sílabas aparentemente distribuídas en tres pés iámbicos. Trataríase pois dun verso de ritmo mixto periódico en cada hemstíquio, tal e como sinalamos noutro traballo¹⁴⁶ no que tamén relacionamos este cambio de ritmo co procedemento do *leixa-pren*¹⁴⁷.

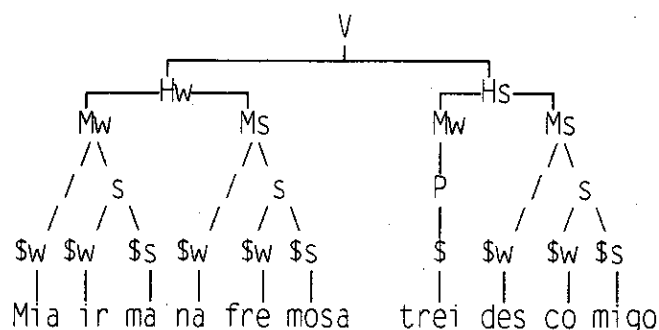
En consecuencia co anterior a representación métrica en termos de elementos terminais sería para Prieto¹⁴⁸:

- a. / / WWSWWS / SWWS / /
b. / / SWWSWWS / /

No esquema, a. correspondería para el á totalidade dos versos rimados e b. ao do refrán.

A representación arbórea do primeiro verso e o refrán sería¹⁴⁹:

a.



¹⁴⁵ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 136).

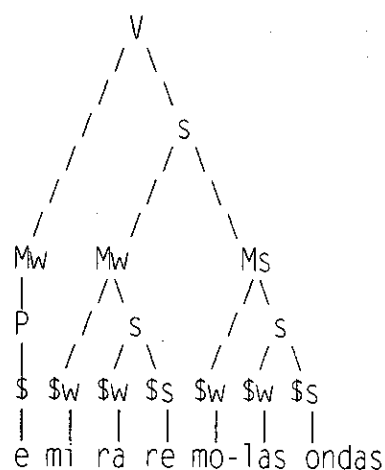
¹⁴⁶ Vid. RIPOLL (1993: 468-69).

¹⁴⁷ Cfr. RIPOLL (1993: 473):
«...4º) As variacións de ritmo que aparecen nos poemas están ligadas aos procedementos iterativos (*leixa-pren*) na cantiga paralelística...».

¹⁴⁸ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 137).

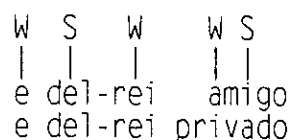
¹⁴⁹ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 137-38).

b.



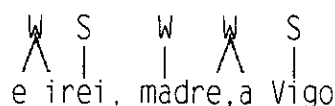
En canto á relación entre as representacións métrica e lingüística, Prieto sinala, ademais de diversos casos de sinalefa¹⁵⁰, tres exemplos de disparidades entre os elementos métricos terminais W e S e a actualización dos mesmos en sílabas átonas e tónicas:

a) nos versos paralelos finais de PV 2 (vv. 14 e 17):



Dado que *del-rei* forma unha palabra fonolóxica, Prieto explica esta asociación como un caso de sístole.

b) no refrán desta mesma cantiga:



¹⁵⁰ Cfr. PRIETO ALONSO (1991: 139):

«Sinalefa: a) Cantiga segunda:
 verso 1: *mandado hei* [man-da-ðweɨ]
 verso 4: *comigo hei* [ko-mi-yweɨ]
 versos 8, 13: *sano e* [sa-nweɨ]
 versos 11, 16: *vivo e* [βi-βweɨ]
 refrán: *e irei* [ej-reɨ]: *madre a* [ma-ðra]
 b) Cantiga terceira:
 versos 1, 4: *mia irmana* [mi-ajr]
 versos 2, 5, 7, 10: *la igrexa* [laɨ-....]
 verso 8: *verra t* [βe-Raj]».

Neste caso a sílaba tónica de *madre* está precedida por outra sílaba tónica, co que se cumpre a condición de boa formación que permite asociar un elemento terminal W a unha sílaba tónica cando aparecen dúas tónicas adxacentes (Cfr. pax. 215 NOTA Nº 139).

c) no refrán de PV 3:

S	W	W	S	W	W	S
e	mir	aremo	-las	ondas		

A conxunción átona *e*¹⁵¹ aparece asociada a un elemento terminal S xa que está separada da sílaba acentuada máis próxima por dúas sílabas átonas, sen estar baixo o dominio de Ms.

Con este traballo, ademais da aplicación destas teorías métricas á poética medieval, Prieto amplía e precisa a formulación anterior co tratamento das disparidades entre a representación métrica e lingüística, engadindo ás seis propiedades que formulara explicitamente en 1986, as opcións de retracción acentual, pé invertido, tempo marcado en sílaba átona, acentuación secundaria e *destressing*, incluídas de forma implícita neste traballo que analizamos e que xa foron estudias noutros sistemas de versificación acentual como o inglés ou o ruso, reiteradamente citados na presente tese.

Na liña do anterior resolve as anomalías orixinadas polos encontros vocálicos que poden ocasionar mingua ou incremento de sílabas, ademais de alteraren a acentuación do verso. A este respecto, ademais de seguir as teorías de Celso da Cunha, integra a formulación tradicional dos resultados do encontro na representación do verso como modelo teórico.

¹⁵¹ A acentuación das palabras monosílabas xa resultaba problemática na versificación medíolatina (Vid. 1.3.3.2 pax. 92 e ss.).

En síntese, a formulación dunha teoría da métrica rítmica galega e as súas posibilidades de aplicación ás cantigas paralelísticas está plenamente perfilada no traballo que se vén de analizar. A cuestión do número regular ou irregular de sílabas na métrica acentual que Prieto formulaba en 1984, pode obviarse mediante a aplicación dos principios das categorías facultativas e das sílabas extramétricas, como se aprecia no limitado número de configuracións posibles (Vid. pax. 215). A gramática métrica xa aparece completa coas súas regras xerais, condicións de boa formación e excepcións reguladas neste artigo.

Aínda que o autor non tire conclusións dunhas análises métricas limitadas a tres poemas, este traballo é, xunto cos anteriores, o punto de partida de obrigada referencia para toda análise da versificación dos Cancioneiros medievais galego-portugueses na consideración do verso como un modelo teórico desde a perspectiva da métrica rítmica.

En «Jarcha, Cantiga de amigo e a orixe da seguidilla...»¹⁵², xa expresamos a necesidade de dar un novo enfoque ao estudio das orixes das formas rítmicas tradicionais. Seguindo a Prieto Alonso e retomando as alusións finais do seu primeiro traballo (Vid. pax. 211 NOTA Nº 126), aplicamos os principios da métrica rítmica a tres poemas¹⁵³ *creados en diferentes contextos, tanto no social como no histórico e que teñen en común a presenza dunha voz feminina*¹⁵⁴ que se expresa na mesma forma pragmática comunicativa (o diálogo unimembre), compartindo tamén unha mesma forma métrica (a seguidilla).

¹⁵² Vid. RIPOLL (1993).

¹⁵³ 1º Jarcha da serie hebrea de *Diwan* de MOSHE IBN EZRA.
2º Cantiga de MARTIN CODAX (PV.3: B.1280: V.886).
3º Cantar Nº XIII de *Cantares Gallegos* de ROSALÍA.

¹⁵⁴ Cfr. RIPOLL (1993: 461).

Nesta análise verificouse, ademais da validez das fórmulas de Prieto nas representacións métricas dos tres poemas, a existencia de ritmos mixtos por coincidiren nun mesmo verso un hemistiquio anapéstico con outro iámbico, e, ademais da periodicidade, os cambios de tipo de ritmo, que normalmente corresponden a cambios na forma pragmática comunicativa ou ben ao procedemento iterativo do *leixa-pren*, que no caso do PV 3 introduce versos de ritmo mixto e diferente medida nun cómputo silábico, a diferenza do *parallelismo* que contribúe ao mantemento do ritmo. Con estas precisións ampliamos á métrica o exposto por Nodar en relación coa estrutura das cantigas paralelísticas¹⁵⁵.

En posteriores traballos continuamos nesta mesma liña de investigación iniciada por Prieto, mediante a aplicación dos seus principios ás análises métricas das Cantigas de Estevam Coelho¹⁵⁶ e de dúas cantigas tipo *alva* de Don Dinis e Pero Meogo respectivamente¹⁵⁷.

No primeiro destes traballos salientamos que no exíguo e singular *Cancioneiro* de Estevam Coelho existe un ritmo perfectamente periódico nos dous poemas: anapéstico (B. 720; V. 321) e iámbico (B. 721; V. 322), habendo no primeiro destes un único módulo de ritmo para a totalidade dos seus hemistiquios, con independencia de que procedan da división dos versos que forman o corpo de cada *cobra* ou da *fiinda* ou de que representen o verso do *refrán*. No caso dos versos de dous hemistiquios, o ritmo é un dos que sinalara Prieto como propio da *muiñeira*¹⁵⁸ ao estar formados por catro pés anapésticos incompletos os primeiros e completos

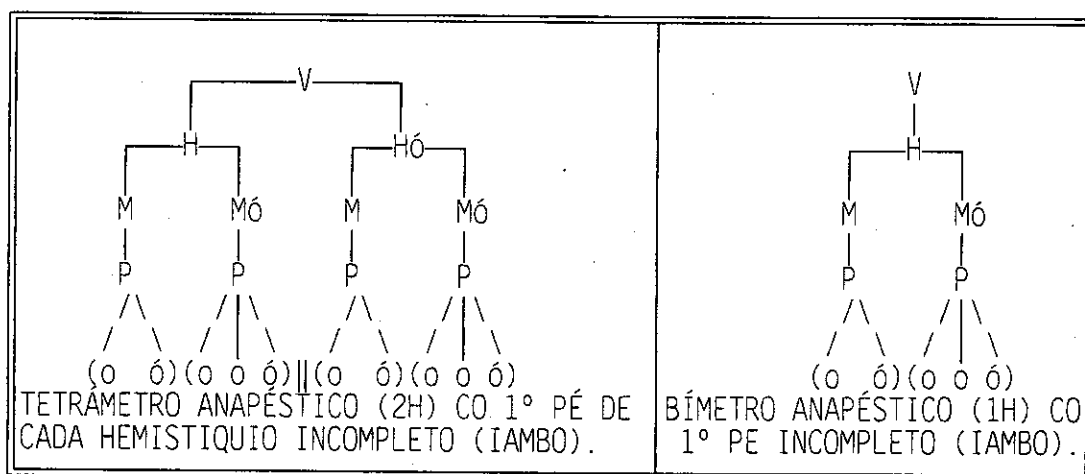
¹⁵⁵ Vid NODAR (1985: 31-65).

¹⁵⁶ Vid. RIPOLL (1995').

¹⁵⁷ Vid. RIPOLL (1995*).

¹⁵⁸ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 133): «Un dos mellores exemplos de ritmo periódico é a muiñeira ca súa repetición de pés anapésticos: Carmela, Carmela, que pena me dás: na guerra de Cuba morreu-che o rapaz: morreu-che o rapaz, deixa-lo morrer: para ti Carmela mocíño ha de haber».

os últimos en cada hemistiquio por careceren da sílaba átona inicial en función do principio das categorías facultativas. Correspóndelles a seguinte representación arbórea para os versos de dous e un hemistiquios respectivamente, seguida por unha fórmula rítmica simplificada¹⁵⁹ e pola descrición de cada modelo de verso que na cantiga do *sirgo* aparecen no *refrán* (bímetro) ou ben no corpo da *cobra* e *fiinda* (tetrametro):



Logo de aludir á existencia dunha complementariedade sintáctica¹⁶⁰ absoluta entre os segundos versos e o refrán nas dúas primeiras estrofas e entre os tres versos nas dúas últimas, observamos nos dous primeiros versos que o ritmo aparece reforzado mediante a aliteración das sibilantes que, nun número de cinco por cada verso (o mesmo número de tempos fortes ou sílabas tónicas), están perfectamente distribuídas por hemistiquios (2+3 no V1 e 3+2 no V2) e pés (alomenos unha en cada un). Representamos a aliteración como \$ para os catro fonemas /s/, /z/, /ʃ/ e /ʒ/:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
 \$o ó o o ó\$ \$o \$ó o o \$ó
 sa voz manselinha fremoso dizendo
 \$o ó\$ o \$o ó o ó\$ o \$o

¹⁵⁹ Prescindimos das marcas dos límites de verso e hemistiquio.

¹⁶⁰ Vid. Nodar (1994: 297-98).

Este fenómeno coincide co exposto para o *Old English* (Vid.2.1 pax. 165-168), salvando a diferenza de que neste sistema a aliteración era pertinente e a rima estaba limitada á función ornamental, en tanto que nas cantigas galego-portuguesas sucede o contrario.

No segundo traballo, despois dunha exposición dos principios teóricos, pasamos a análise métrica destas dúas cantigas de D. Dinis (B. 569; V. 172) e Pero Meogo (B. 1188; V.793). Nela verificamos a relación do mantemento ou dos cambios do ritmo cos procedementos iterativos (*leixa-pren* e *parallelismo*), xunto coa posibilidade de que existan versos con ritmo mixto, tendo carácter métrico no caso de estaren formados por dous hemistiquios. Estes tenden a comportarse como versos independentes en canto aos módulos de ritmo, observándose unha transición nos cambios do ritmo que se acompasa coa iteración, sempre na liña do afirmado no traballo de 1993.

O número de versos-modelo está limitado a catro no poema de D. Dinis e a tres no de Pero Meogo, sendo neste o resultado da combinación dos dous únicos tipos de hemistiquios que constitúen os módulos de ritmo. Nun e noutro están perfectamente diferenciados os ritmos dos versos que non interveñen no *leixa-pren* e os dos que interveñen nel, ademais do *refrán*.

Na cantiga de D. Dinis alternan ordenadamente os ritmos iámbico e anapéstico tanto no corpo da *cobra* como nun *refrán* formado por tres versos co primeiro deles interpolado no corpo da *cobra*. Os anapésticos teñen os pés completos, tanto os bímetros dos versos paralelos que non interveñen no *leixa-pren*, como os monómetros con anacruse do verso interpolado ou os monómetros simples do penúltimo verso no *refrán*. Os versos de ritmo iámbico teñen o primeiro metro incompleto por careceren

do pé inicial nos versos que interveñen no *leixa-pren* e tamén da sílaba átona do pé co que comeza o último verso do *refrán*.

Na composición de Pero Meogo os versos teñen dous hemistiquios nos que se observa o cambio de ritmo complicado por un segundo *leixa-pren* ao haber seis estrofas: tetrámetros anapésticos (cos pés iniciais incompletos por careceren da sílaba átona inicial) nos versos paralelos que non interveñen no *leixa-pren*; tetrámetros míxtos (co 1º hemistiquio iámbico con metro e pé incompleto e co 2º hemistiquio anapéstico, idéntico ao que se vén de citar) nos versos que interveñen no primeiro caso de *leixa-pren*; tetrámetros iámbicos formados por hemistiquios idénticos ao primeiro dos tetrámetros míxtos nos que interveñen no segundo caso de *leixa-pren* e no verso do *refrán*.

Asignando un módulo α para indicar o hemistiquio anapéstico e β para o iámbico obteríamos o seguinte esquema de ritmo nas seis estrofas que forman a cantiga. Nel podemos observar a alternancia periódica do ritmo:

I	II	III	IV	V	VI
$\alpha\alpha \beta\alpha \beta\beta$	$\alpha\alpha \beta\alpha \beta\beta$	$\beta\alpha \beta\beta \beta\beta$	$\beta\alpha \beta\beta \beta\beta$	$\beta\beta \alpha\alpha \beta\beta$	$\beta\beta \alpha\alpha \beta\beta$

2.3.2 CONCLUSIÓNS:

Tomando como punto de partida as anteriores conclusións formuladas con carácter xeral para os traballos dos estudiosos do Massachusetts Insitute of Technology (Vid. pax. 202), e despois de ter en conta as aplicacións á metrica rítmica galega ou á das cantigas medievais galego-portuguesas, concluiremos a modo de síntese ou recapitulación:

1º) O modelo teórico de versificación acentual está fundamentado na representación do ritmo mediante marcas binarias que corresponden aos elementos fraco e forte que se agrupan en pares para formar as categorías superiores seguindo a secuencia fraco-forte, xa que o único ritmo posible é o ascendente debido a que as sílabas átonas en posición final de verso ou hemistiquio teñen o carácter de extramétricas e son irrelevantes na escansión. O ritmo ha de ser periódico e non é pertinente a igualdade ou desigualdade no número de sílabas.

2º) Ademais do anterior o modelo teórico ha de representar a totalidade das categorías métricas do verso (sílabas, pé, metro e hemistiquio). Estas poden faltar se están marcadas como fracas (reglas categoriais). Tamén se poden elidir no caso de que, estando marcadas como fortes, aparezan dominadas por unha categoría fraca (regra transformacional).

3º) Aínda que normalmente as marcas forte e fraca correspondan a sílabas tónicas e átonas respectivamente, en determinados casos pode haber disparidades ou inversión de pé, correspondendo tempo forte a sílabas átonas e tempo fraco a sílabas tónicas.

4ª) Os encontros vocálicos no verso ocasionan alteracións fonéticas que teñen consecuencias na escansión silábica e rítmica. Tamén hai que ter en conta os desprazamentos do acento á sílaba anterior ou seguinte.

Asemade, nas cantigas medievais galego-portuguesas, o principio da periodicidade do ritmo, ademais de estar limitado ao hemistiquio, parece estar sometido a variacións reguladas en determinadas cantigas que, segundo a hipótese que verificaremos na cuarta parte, corresponden aos procedementos iterativos na cantiga paralelística ou a cambios na estrutura pragmática comunicativa.

Tamén se ha de ter en conta o seu carácter de composicións dotadas de música con execución cantada, que motivaría unha adaptación do ritmo poético ao musical cos conseguintes cambios na acentuación ou nos tempos marcados. Trataremos esta cuestión na terceira parte.

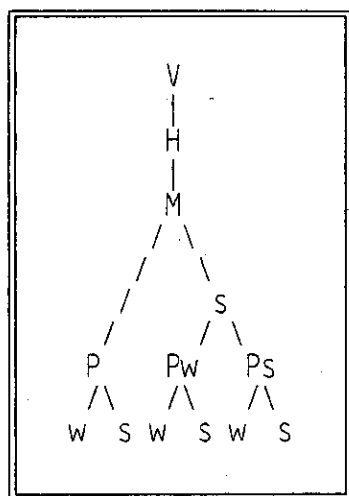
A cuestión do isosilabismo e do heterosilabismo na métrica rítmica pode obviarse coa aplicación dos principios das categorías facultativas e das sílabas extramétricas, xa que o número de sílabas relevantes para o ritmo é o mesmo, unicamente varían as configuracións dun mesmo ritmo cando se eliden os elementos fracos iniciais.

Finalmente hai que aludir a unha cuestión non aclarada por Prieto: a posibilidade de que en aplicación da regra transformacional existan super-metros, o mesmo que existen pés anapésticos de tres sílabas que son únicos no metro ao que pertecen, ou super-hemistiquios formados por tres metros que tamén son únicos no verso. Prieto alude a esa posibilidade no primeiro traballo tal e como indicamos nas pp. 206 (NOTA Nº 117) e 208, sen chegar a desenvolver esa suxerencia neste nin nos traballos posteriores, en contraste co tratamento das outras categorías formadas por tres unidades que son extensamente tratadas, especialmente no caso do pé anapéstico, base do ritmo da *muiñeira*. A categoría de metro é a que aparece menos definida, de feito aparece excluída en moitos tratados de métrica, fronte ao pé, resultante do agrupamento das sílabas en base

ao tempo marcado, ou ao hemistiquio, delimitado por unha pausa pronunciada do que, como se vén de indicar, formulamos a hipótese de que é a unidade do ritmo cun nivel de autonomía similar ao verso.

Seguindo as suxerencias de Prieto, un hipotético super-metro tería que estar formado necesariamente por tres pés iámbicos, xa que o metro só admite un pé anapéstico, sendo imposible a aplicación da regra transformacional da elisión dos pés fortes dominados por un metro fraco a este tipo de ritmo.

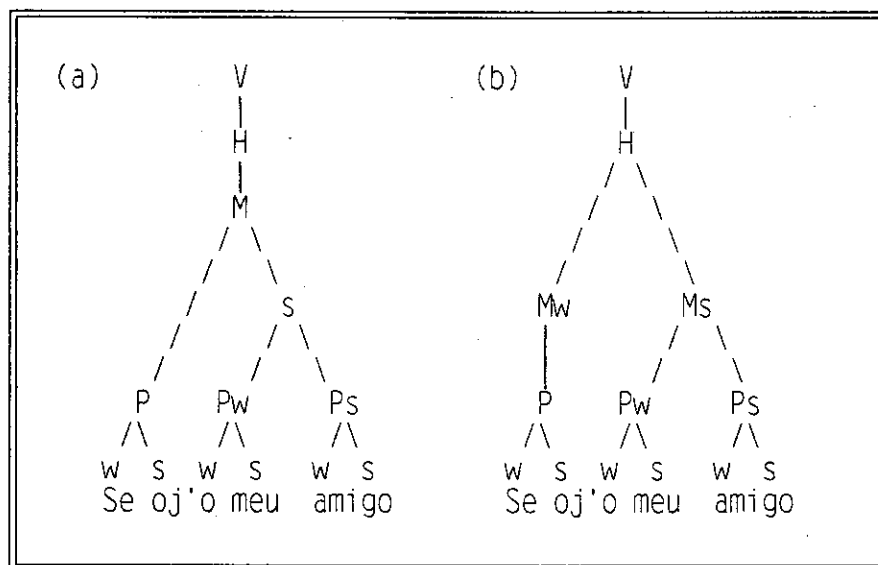
Se procedemos a representar como un modelo teórico un hipotético verso dun só hemistiquio¹⁶¹ que, na mesma medida en que o verso integra un único super-hemistiquio ou o metro un único pé anapéstico, neste caso integraría necesariamente un super-metro, mediante a representación arbórea e empregando a nomenclatura de Prieto obteríamos:



Se reparamos nas unidades inferiores non poderíamos distinguir un verso deste tipo doutro formado por dous metros con elisión do pé inicial en aplicación do principio das categorías facultativas, que tamén

¹⁶¹ Resulta irrelevante para a representación que o verso teña un ou dous hemistiquios, polo que optamos polo modelo máis simple.

estaría formado por tres pés iámbicos, xa que a categoría do metro non está delimitada pola pausa do hemistiquio nin polo tempo marcado do pé. Se representamos un verso destas características pertencente unha das dúas cantigas de Estevam Coelho (B. 721; V. 322) podería aparecer indistintamente como (a) super-metro ou (b) bímetro iámbico co primeiro metro incompleto:



Dado que nun e noutro caso hai o mesmo tipo e número de pés e de hemistiquios, podemos concluir que resulta irrelevante a categoría do super-metro, polo que prescindiremos desta, considerando os versos susceptibles de conter super-metros como bímetros iámbicos, xa que non hai marcas prosódicas específicas que singularicen o metro e por tanto o super-metro.

2.4 BIBLIOGRAFIA CITADA NA SEGUNDA PARTE:

- ALLEN, W.S. (1973). *Accent and Rhythm*, Cambridge: Cambridge University Press.
- AUSTIN, T.R. (1976). «A Non-cyclic Analysis of German Word Stress». *Occasional Papers in Linguistics*, II, 105-116, Amherst (Mass.): University of Massachusetts.
- BILLY, D. (1989). «Quelques apports récents à la métrique française». *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, N° 84, 295-320.
- BLAKE, W. (1966). *Complete Writings*, edited by G. Keynes, London: Oxford University Press.
- BLANCO, D. (1992). *A Poesía popular en Galicia 1745-1885*, recompilación, estudio e edición crítica, 2 vol., Vigo: Xerais.
- BRESNAN, J. (1972). «Stress and Syntax: A Reply», *Language* N° 48, 326-342.
- CARBALLO CALERO, R. (1975). *Historia da literatura Galega contemporánea*, 2ª ed., Vigo: Galaxia.
- CHATMAN, S. (1965). *A Theory of Meter*, The Hague: Mouton.
- CHEN, M. Y. (1979). «Metrical Structure: Evidence from Chinese Poetry». *Linguistic Inquiry* Vol. 10, N° 3, 371-420, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- CHOMSKY, N. (1967). «Some general properties of phonological rules». *Language*, N° 43, 102-128.
- CHOMSKY, N. & HALLE, M. (1965). «Some controversial questions in phonological theory». *Journal of Linguistics*, 1, 97-138.
- CHOMSKY, N. & HALLE, M. (1968). *The Sound Pattern of English*, New York: Harper and Row.
- CUNHA, C. Ferreira da (1956) *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro.
- DONNE, J. (1992). *John Donne's Poetry*, selected and edited by A. L. Clements (2ª ed.), New York-London: Norton & Company.
- DRESHER, B.E. & LAHIRI, A. (1991). «The Germanic Foot: Metrical coherence in Old English». *Linguistic Inquiry* Vol. 22, N° 2, 251-286, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- FRYE, N. (1957). *Anatomy of Criticism*, Pinceton, New Yersey: Princeton University Press.
- HALLE, M. (1962). «Phonology in a generative grammar». *Word*, N° 18, 54-72.

- HALLE, M. (1973). «Stress Rules in English: A New Version». *Linguistic Inquiry* Vol. 4, 451-464, Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press.
- HALLE, M. & KEYSER, S.J. (1971). *English Stress: Its Form, its Growth and its Role in Verse*, New York: Harper and Row.
- HARRIS, J.W. (1969). *Spanish Phonology*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- HARRIS, J.W. (1972). «Fide classes of irregular verbs in Spanish». En *Generative Studies in Romance Languages*, ed. J. Casagrande e B. Saciuk, Rowley (Massachusetts): Newbury House.
- HARRIS, J.W. (1973¹). «On the order of certain phonological rules in Spanish». En *A Festschrift for Morris Halle*, ed. S. Anderson & P. Kiparsky, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- HARRIS, J.W. (1973²). *Morphologization of Phonological Rules. An Example from Chicano Spanish*, Georgetow: Georgetow University Press.
- HARRIS, J.W. (1975). *Fonologia generativa del español*, Barcelona: Planeta.
- HASCALL, D.L. (1971). «Trochaic Meter». *College English*, 33, 217-226.
- HAYES, B. (1981). *A Metrical Theory of Stress Rules*, Doctoral dissertation, M. I. T. Cambridge, Mass. Revised version distributed by Indiana University Linguistics club, Bloomington, Indiana.
- HAYES, B. (1982). «Extrametricality and English Stress». *Linguistic Inquiry* Vol. 13, N° 2, 227-276, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- HAYES, B. (1983). «A Grid-based Theory of English Meter». *Linguistic Inquiry* Vol. 14, N° 3, 357-393, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- HAYES, B. (1984). «The Phonology of Rhythm in English». *Linguistic Inquiry* Vol. 15, N° 1, 33-74, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1933). *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Publicaciones de la R. F. E.
- JEANNE, L. (1978). *Aspects of Hopi Grammar*, Doctoral dissertation, M. I. T., Cambridge, Massachusetts.
- JESPERSEN, O. (1933). «Farewell Lecture at the Univesity». En *Linguistica*, København: Munksgaard.
- KIPARSKY, P. (1975). «Stress, Syntax, and Meter». *Language* N° 51, 576- 616.
- KIPARSKY, P. (1977). «The rythmic structure of English Verse». *Linguistic Inquiry* Vol. 8, Num. 2, 187-247, Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press.

- KIPARSKY, P. (1979). «Metrical Structure Assignment Is Cyclic». *Linguistic Inquiry* Vol. 10, Nº 3, 421-441, Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press.
- LAPA, M. Rodrigues (1981), *Licções de Literatura Portuguesa*, Coimbra.
- LIBERMAN, M. & PRINCE, A. (1977). «On Stress and Linguistic Rythm». *Linguistic Inquiry* Vol. 8, Num. 2, 249-336, Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press.
- MCCARTHY, J. (1979¹). *Formal Problems in Semitic Phonology and Morphology*, Doctoral dissertation, M. I. T. Cambridge, Mass.
- MCCARTHY, J. (1979²). «On Stress and Syllabification». *Linguistic Inquiry* Vol. 10, Nº 3, 443-466, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- MILTON, J. (1966). *Poetical Works*, edited by Douglas Bush, London: Oxford University Press.
- MITCHELL, B. & ROBINSON, F. (1994). *A Guide to Old English*, Oxford (UK)-Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 5^a ed., 2^a rp.
- NODAR, F. (1985). *La narratividad de la poesía lírica galaico-portuguesa*, Kassel: Reichenberger.
- NODAR, F. (1994). *Aproximación al texto del corpus literario universal*, Kassel: Reichenberger.
- NOWOTNY, W. (1962). *The Language Poets Use*. London.
- PIERA, C. (1980). *Spanish Verse and the Theory of Meter*, Doctoral dissertation, UCLA, Los Angeles, California.
- PRIETO ALONSO, D. (1984). «Estructura métrica da moiñeira». *Grial* Nº 84, Vigo: Galaxia.
- PRIETO ALONSO, D. (1986). «A métrica rítmica em Rosalía». *Actas do Congreso Internacional sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T.II, 383-400. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago.
- PRIETO ALONSO, D. (1991). «A métrica acentual na Cantiga de Amigo». *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, 111-142, Lisboa: DIFEL.
- PRINCE, A. (1980). «A Metrical Theory for Estonian Quantity». *Linguistic Inquiry* Vol. 11, Nº 3, 511-562, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- PRINCE, A. (1983). «Relating to the Grid». *Linguistic Inquiry* Vol. 14, Nº 1, 19-100, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- QUILIS, A. (1969). *Métrica española*, Madrid: Ediciones Alcalá.

- RIPOLL, A. (1993). «Jarcha, Cantiga de amigo e a orixe da seguidilla na mélica tradicional. Unha análise comparativa de métrica acentual». *O Cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- RIPOLL, A. (1995)¹. «As cantigas de Estevam Coelho. Dúas composicións de ritmo periódico». *VI congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares (en prensa).
- RIPOLL, A. (1995)². «"Levantou-s'a velida... Levou-s'a velida" Unha análise de métrica rítmica na lírica medieval galego-portuguesa». *Boletín Galego de Literatura*, Nº 14, 2º semestre, pp. 47-70.
- SCHANE, S. (1972). «Noncyclic English Word Stress», mimeografía, La Jolla, California: University of California at San Diego.
- SELKIRK, E. (1980). «The Role of Prosodic categories in English Word Stress». *Linguistic Inquiry* Vol. 11, Nº 3. 563-605, Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press.
- SELKIRK, E. (1984). *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure*, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- SHAKESPEARE, W. (1988). *The Complete Works*, compact edition, editors S. Wells, G. Taylor, J. Jowett & W. Montgomery, Oxford: Clarendon Press.
- STERIADE, D. (1979). *Degenerate Syllables and the Accentual System of Ancien Greek*, M. I. T. Cambridge, Massachusetts.
- VERLUYTEN, S. (1982). *Recherches sur la prosodie du français*. Thèse Univesité d'Anvers (resume publicado en 1983 en *Linguisticae Investigationes*, VII, 202-207).
- XUE, P. (1989). «Prosodic Constituents and the Tonal Structure of Chinese Regulated Verse». *Linguistic Inquiry* Vol. 20, Nº 4, 688-696, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- ZONNEVELD, W. (1976). «Destressing in Halle's English Stress Rules». *Linguistic Inquiry* Vol. 7 Nº 3, 520-525, Cambridge, Mass: M. I. T. Press.

TERCEIRA PARTE

3. MÉTRICA RÍTMICA E MÉLICA:

3.1 INTRODUCCIÓN. O CARÁCTER MÉLICO DAS CANTIGAS. MÉLICA E ORALIDADE:

En diferentes apartados anteriores xa aludimos ao carácter cantado da execución das cantigas medievais galego-portuguesas, comezando pola propia denominación de *cantigas*, amplificada nas referencias á música e ao emprego de instrumentos musicais (*citolar*, *tanger*, etc.), e seguindo pola regularización ou as alteracións do ritmo atribuíbles á música.

Estas referencias contrastan cos escasos textos musicais conservados no cancionero profano, limitándose estes ao *Pergamiño Vindel*, así como ao máis recentemente descuberto *Pergamiño Sharrer*. Os únicos códigos nos que podemos atopar unha ampla presenza de textos musicais son os das *Cantigas de Santa Maria*, xa que lamentablemente os copistas do *Cancioneiro da Ajuda* omitiron a representación da música das cantigas malia teren reservado o espazo para facelo na primeira estrofa de cada composición. En canto aos apógrafos Coloccianos non hai neles ningún indicio de representación de texto musical, nin de que se tivese intención de facela, tendo en conta o afastamento dos textos orixinais e a descontextualización con que foron compilados, así como os cambios na estética coa substitución do espectáculo xograresco polo recitado e a lectura privada dos poemas como logo explicaremos.

Así e en tanto non se produzan novas descubertas, o corpus musical da lírica medieval galego-portuguesa está reducido a seis das sete cantigas de Martin Codax¹, e ás sete cantigas de D. Dinis que aparecen no *Pergamiño de Lisboa* ou *Sharrer*, ademais do Cancioneiro mariano do Rei Sabio.

¹ No *Pergamiño Vindel* falta a notación musical da sexta cantiga que de maneira análoga ao sucedido co *Cancioneiro da Ajuda*, non foi incluída nas liñas consignadas a tal fin.

A etimoloxía do vocábulo mélico corresponde ao adxectivo grego μελικός derivado de μέλος (=canto) que designaba un xénero de poesía de execución cantada (especialmente no canto coral) na literatura grega clásica, á que xa nos referimos á hora das implicacións que nos tipos métricos ten este xénero (Vid. 1.2.1.1.1 e especialmente 1.2.1.1.1.2 e 1.2.1.1.1.3 na segunda conclusión).

En canto ás propiedades que singularizan a poesía mélica, para Nodar esta entra no concepto máis amplo de *obra mélica*, caracterizada por ser:

- a) *Una obra cantada, recitada o dramatizada por el enunciador(es).*
- b) *Una obra en la que sus componentes socioantropológicos y agenciales están reducidos a su mínima expresión. La poesía mélica es una estructura músico-emotiva.*
- c) *Sus rasgos genéricos no imposibilitan la elaboración de un modelo taxonómico cuyos componentes esquematizan magistralmente las formas periféricas que poseen los macrotextos literarios, dramáticos y narrativos.*
- d) *La poesía mélica ha sido utilizada a lo largo de la historia para narrar y dramatizar las más variadas situaciones seria o burlescamente.*
- e) *Sus orígenes se remontan al alborear de la literatura, y rezuma esencias mágico-rituales propias de un mundo prelitteral.*

La poesía mélica se transformó en poesía lírica tan pronto como se adecuó su forma y su mundo a la lectura en privado, hecho que acaeció en el siglo XV².

² Cfr. NODAR (1994: 50-51).

Para o profesor Soria, música e letra son *los pilares de la tradición oral*, esa *fuerza estética que en cualquier caso, salva la alteridad que nos separa de lo pasado*³. Na *performance* (execución-representación) encarnada polo trobador, xograr ou segrel, intervén o executante ante un público que agarda as mesaxes dun repertorio máis ou menos amplo, que xa identificara desde o principio da actuación, establecéndose a comunicación oral. O executante e o seu auditorio están relacionados por medio da memoria, individual no primeiro e colectiva no segundo.

Soria e Zumthor⁴ sinalan a Menéndez Pidal como o pioneiro na investigación da oralidade medieval. Para o erudito coruñés inicialmente houbo un período que el denomina *aédico-oral*; oral e musical por antonomasia, no que as creacións vivían fóra da escrita, sendo a música a introductora da poesía. A este respecto cita o exemplo de Juan de Sevilla⁵ que xa pertence á etapa final deste período. A compilación dos *Cancioneros de Estúñiga e de Roma* marcaría a conclusión da fase *aédico-oral*, iniciándose unha transición á fase da escrita.

Isto vén a suceder a partir do século XV e, como xa indicamos noutro traballo, tería que ver cos cambios estéticos, culturais, sociolóxicos e tecnolóxicos renacentistas, particularmente coa aparición e difusión da letra impresa⁶. En consecuencia, o *oído*, que era determinante cando

³ Cfr. SORIA (1993: 508).

⁴ Vid. ZUMTHOR (1984: 82).

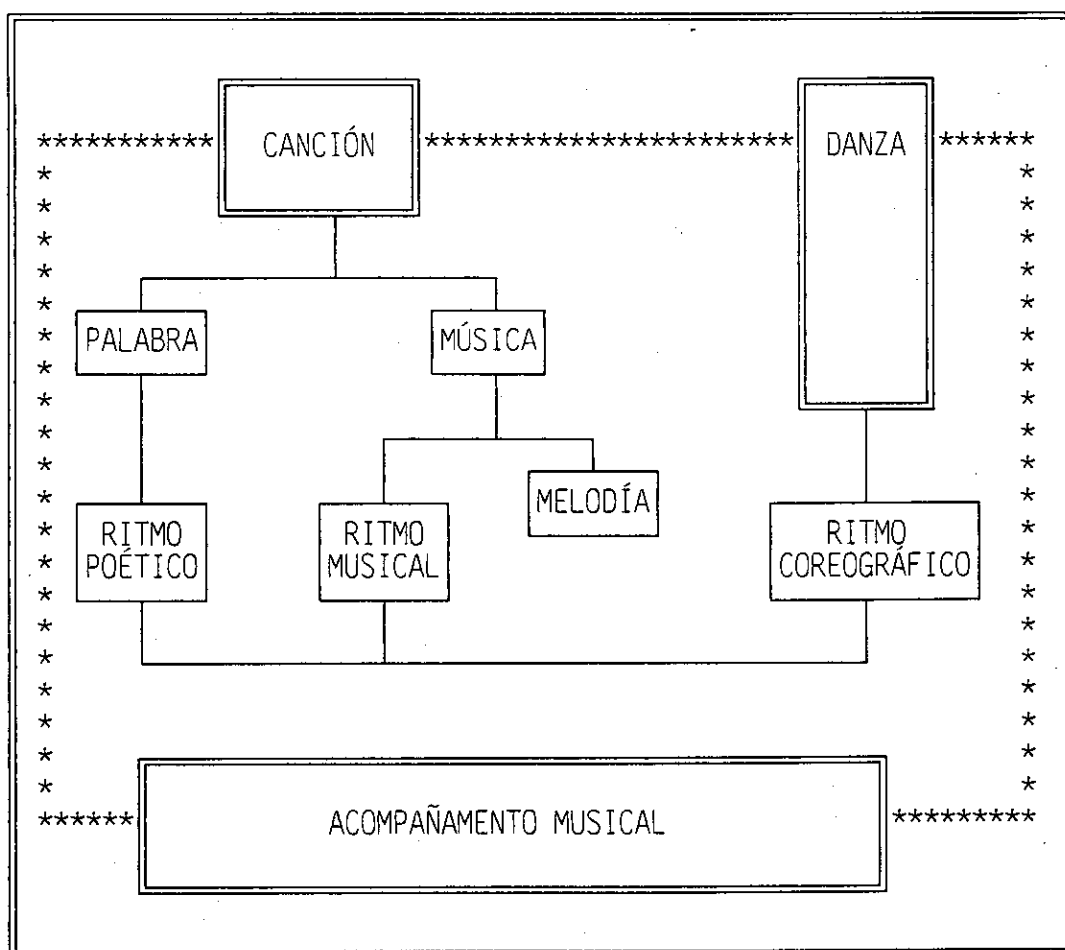
⁵ Cfr. MENÉNDEZ PIDAL (1953: II, 21): «ministrer sevillano de Alfonso V de Aragón que al son del laúd entonaba romances en Nápoles y Constantinopla».

⁶ Cfr. RIPOLL (1993: 464): «Previamente ha de aludirse aos contextos históricos nos que se crea e transmite a obra literaria e, así distinguir tres épocas, en función do uso de diferentes vías de transmisión e recepción da mensaxe literaria no acto da comunicación, que están condicionadas ou mesmo xeradas polos cambios tecnolóxicos e sociolóxicos:

-Antes da aparición da letra impresa----->PERCEPCIÓN ORAL
-Séculos XVI, XVII e XVIII-----> Transición
-Despois do XIX (alfabetización das masas)-->PERCEPCIÓN ESCRITA
PREDOMINANTE»

predominaba a percepción oral, vai perdendo importancia en favor da *vista* a medida que se consolida a percepción escrita na transmisión da creación poética. Paralelamente hai unha disociación e unha especialización entre poesía e música e entre os distintos xéneros literarios que conleva a transformación da mélica en lírica no tempo e nas circunstancias sinaladas.

No contexto medieval podemos falar dunha célula formada conxuntamente polo texto literario, musical e coreográfico que, xunto co texto escénico, constituía o espectáculo trobadoresco no que ocupaba un lugar determinante o factor rítmico, en tanto que elemento común a poesía, música e danza, como se pode apreciar neste esquema:



3.1.1 O RITMO MUSICAL:

O vocábulo grego *pothos* estaba referido non só a velocidade senón tamén á medida⁷. Máis adiante o ritmo, en tanto que concepto musical, pasou a fundamentarse na alternancia diferenciadora de valores de tempo maiores e menores, acentuados e non acentuados, fortes e fracos. Esta alternancia, que vén a coincidir coa do ritmo poético e lingüístico en xeral e que foi obxecto de estudio nos apartados anteriores, permite ao oínte a síntese mental da división do tempo, fundamento da linguaxe musical.

Os valores de duración ou tempo na teoría musical grega tomaban como referencia o valor mínimo indivisible. Posteriormente pasan a asumir valores intermedios que poden formar valores maiores por asociación ou seren descompostos en valores máis pequenos. Este valor intermedio ten a denominación de *unidade de tempo* ou de *pulso* e, a partir do século XVIII, aparece expresada mediante o *compás*. Neste represéntase o ritmo mediante unha fracción na que o numerador indica o número de partes en que divide e o denominador indica a unidade de duración⁸. En canto aos tipos de *compases*, estes poden ser *simples* ou *binarios*, cando o numerador indica o número de partes e o denominador a duración da figura; *compostos* ou *ternarios*, cando o numerador indica o número de tercios nos que se divide o compás (sempre ha de ser un múltiplo de tres) e o denominador a figura que dura un tercio; *de amálgama*, cando son o resultado da agregación de dous ou máis compases con diferente número de partes ou diferente acentuación das mesmas.

⁷ Cfr. PEREIRO (1995: 45)

⁸ O denominador indica a duración en proporción inversa. Así se é 1 indica que a unidade é a maior: *redonda*; 2, a metade desta ou *branca*; 4, *negra*; 8, *corchea*; 16, *semicorchea*; 32, *fusa*; 64, *semi-fusa*.

O ritmo musical diferénciase da *medida* en que esta é o tempo racionalizado e regulado en forma isocrona que pode ser expresado mediante proporcións, en tanto que o ritmo ten unha estreita relación co factor emocional. A medida vén a ser unha racionalización posterior do ritmo, un produto cultural requintado que nos permite representar determinadas formas de composición musical. Na música europea as relacións de medida máis comúns son as *binarias* (1-2) e as *ternarias* (1-2-3).

A función do ritmo musical non sempre foi a mesma, experimentando variacións ao longo da Historia. Nos primeiros tempos coexisten dúas concepcións funcionais do ritmo: 1ª) como **elemento subsidiario do texto** no canto *monódico* no cal a melodía segue a pauta da palabra, dependendo o ritmo musical do ritmo prosódico; 2ª) como **elemento utilitario** á hora de marcar outro tipo de ritmo como sucedía en certas *monodias vocais* relacionadas coa realización de actividades (cancións de traballo ou de marcha), utilizando para iso os ritmos máis axeitados para o mantemento do paso ou para a consecución da actividade productiva; ou ben á hora de servir de soporte aos pasos de baile nas cancións-danzas populares. Nun e noutro caso podemos apreciar a íntima relación que había entre os tres tipos de ritmo (poético, musical e coreográfico) á que xa aludimos no apartado anterior.

A instauración do *cantus planus* na liturxia do Cristianismo supuxo a supresión no rito romano de todo elemento rítmico que se puidese asociar aos ritmos pagáns e sensuais, prescindindo da asociación da danza aos ritos relixiosos e eliminando toda a acentuación recorrente, típica da música de baile. No *canto gregoriano* o ritmo musical está totalmente adaptado á acentuación dos textos.

Sen embargo non sucedía o mesmo na música profana coas súas cancións e danzas, ou tampouco con determinados xéneros de música relixiosa como os *tropos*, *prosas* e *secuencias*, que se afastando do canon musical litúrxico romano, ou mesmo chegan a aparecer en aberta contradición con este, e nos que, como indicamos na primeira parte⁹, diversos estudiosos sitúan as orixes da lírica trobadoresca.

Na primitiva polifonía había un único ritmo como consecuencia da superposición simultánea de melodía ou melodías nota a nota no *cantus firmus* que necesariamente han de seguir sempre o mesmo ritmo da melodía principal. Sen embargo a medida que se avanza na concepción polifónica da música comeza a ser valorada a independencia rítmica das diferentes voces na execución coral. Este aspecto aparece reflexado no sistema da representación, xurdindo a partir de 1150 a *notación modal* que expresa as variantes rítmicas das composicións polifónicas nos seis *modi* que xa definía a mediados do século XIII Johannes de Garlandia, establecendo a relación entre estes e o ritmo poético formado pola alternancia das sílabas longas e breves:

Habito, inquit Johannes, de cognitione plane musice et omnium specierum soni, dicendum est de longitudine et brevitate eorundem; que apud nos, modi soni apelantur. Unde modus est cognitio soni in acuitate et gravitate, secundum longitudinem temporis et brevitatem. Et potest dupliciter sumi; aut communiter aut proprie. Modus communis est qui versatur circa omnem longitudinem et brevitatem omnium sonorum. Modus propius est qui versatur circa VI modos antiquos¹⁰.

⁹ Vid. 1.3.3.2 para a cuestión da orixe.

¹⁰ Cfr. COUSSEMAKER (1864: 79).

En canto á captación e expresión polo executante do ritmo interior da música ou *fraseo*, para Ferreira¹² existen indicios de que a execución cantada nesta época correspondía ao denominado *tempo rubato* que implica unha certa liberdade no movemento musical por parte do executante, o que lle permite afastarse da rixidez métrica e rítmica. Este modelo de execución viría a coincidir co ritmo declamatorio das cancións épicas balcánicas, aspecto que xa sinalarara Bela Bartok¹³.

O carácter predominantemente oral da transmisión da obra mélica medieval ao que aludimos no apartado anterior implica o uso da memoria e dos procedementos mnemotécnicos, especialmente os artificios de iteración e redundancia ou ben os de analoxía, asimilación e asociación á hora de transmitir e conservar un texto poético-musical. A importancia da memoria como *forma* que se conserva xa fora salientada a comezos do século XIII por Geoffroi de Vinsauf quen na súa *Poetria nova* aconsellaba manter o contorno das vivencias en orde á memorización:

Adde modos alios, quibus utor et expedit uti.
 2010 *Visa, vel audita, vel praememorata, vel ante*
Acta, mihi meminisse volens, ita confero mecum:
Sic vidi, sic audivi, sic mente revolvi,
Sic egi, vel tunc, vel ibi: loca, tempora, formae
Aut aliquae similes notulae mihi sunt via certa
 2015 *Quae me ducit ad haec...*¹⁴

A percepción auditiva permite agrupar os sons sucesivos atendendo á *acentuación*¹⁵ e á *pausa*, tendendo a segmentarse en grupos de dous, tres ou, máis raramente, de catro elementos. A *pausa*, definida como intervalo de tempo máis ou menos prolongado, organiza a distribución temporal e

¹² Vid. FERREIRA (1986: 39-41).

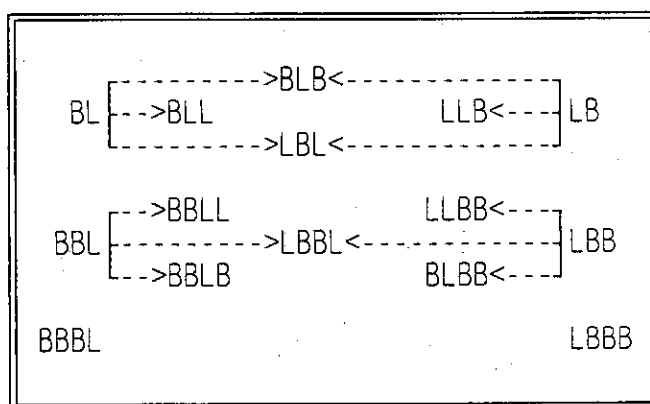
¹³ Vid. BARTOK (1979: 205 e 269).

¹⁴ Cfr. FARAL (1971: 259).

¹⁵ Na acentuación musical ha de distinguirse a prominencia no caso do elemento verbal denominada ACENTO da prominencia do elemento melódico que recibe o nome de APOIO. Vid. FERREIRA (1986: 33).

chega a manifestarse na alternancia de tempos que caracteriza ás secuencias rítmicas.

Partindo das pausas e das tres posibilidades de agrupamento dos elementos rítmicos (binarias, ternarias e cuaternarias) Ferreira establece os tres *moldes rítmicos* que, combinados ás dúas posibilidades da acentuación no inicio do grupo (ritmo descendente) ou no final do grupo (ritmo ascendente), aparecen transformados en seis estruturas ás que se han de engadir outras novas resultantes da agregación de elementos anacrústicos ou paragóxicos ou das combinacións destes últimos ata un resultado final de quince *moldes rítmicos* que coinciden cos distintos pés da métrica clásica cronémica¹⁶:



Asemade aprecia Ferreira unha menor estabilidade nos moldes que rematan en breve, dado que os valores longos tenden a coincidir coa pausa. Na realidade no sistema modal só aparece un molde rematado en breve e sempre seguido de pausa. Así o sistema só admitiría estes catro moldes: LBL (no inicio das *ordines* do primeiro modo); BL (no primeiro e segundo modos ou tamén como termo das *ordines* do cuarto modo); BLB (no final das *ordines* do segundo modo); e BBL (no terceiro e cuarto modos).

¹⁶ Cfr. FERREIRA (1986: 45).

Se antes da pausa ha de haber necesariamente unha longa, o molde LB confundiríase co BL; e o LBB co BBL. A distinción entre os modos primeiro e segundo ou entre o terceiro e o cuarto só sería de carácter acentual coa presenza do elemento tónico no inicio ou no final independentemente de que sexa longa ou breve.

A consecuencia do anterior desaparece a diferenza entre os modos primeiro e segundo e entre o terceiro e o cuarto en beneficio dos modos pares, coincidindo co exposto por Prieto Alonso para o carácter ascendente do ritmo na métrica acentual galega (Vid. 1.2.1.2, pax.21, NOTA Nº 17 e 2.3, pax.204-205, NOTA Nº 115). Sen embargo é sen consideralo contradictorio co anterior, Ferreira admite a posibilidade de contraste rítmico entre BL e LB e entre BBL e LBB. Unha proba evidente desta posible redución de modos, témola no *canto gregoriano* no cal os grupos definidos por *corte pneumático* aparecen sempre rematados por unha longa, aspecto que xa fora sinalado entre outros autores por Eugene Cardine¹⁷.

Ferreira asume que *os moldes prevalectes, aqueles que virtualmente mais presistem na memória e no uso colectivos são os que veiculam uma pausa. Vemos assim confirmada a ideia de que o ritmo, em contexto oral e mnemónico, radica na pausa sem deixar de se relacionar com o factor acentual. Constituindo a pausa o primeiro factor de agrupamento, o ritmo surge-nos como aspecto privilegiado da formação perceptiva*¹⁸.

En canto aos modos quinto e sexto non hai dentro deles tensión rítmica xa que están formados exclusivamente por longas (o quinto) e breves (o sexto). Ademais, aplicando as equivalencias cronémicas (unha longa ten o valor de dúas breves), en caso de substitución pola alternancia

¹⁷ Vid. CARDINE (1982).

¹⁸ Cfr. FERREIRA (1986: 47).

equivalente (LL-->BBL / LBB; e BBB--> BL / LB) parasarían a realizárense como os modos cuarto/terceiro ou segundo/primeiro respectivamente¹⁹.

Tendo en conta as observación anteriores relativas á esixencia de que a transmisión oral e mnemónica teña que estar prefabricada a ser posible nunha forma fixa e axeitada para a percepción e retención auditivas, Ferreira conclúe que *na produción poética medieval*:

1) *A mensagem tenderia a apresentar-se a) com un certo ritmo (usando um ou mais moldes dos quinze recenseados) b) como lugar-comum ou como combinação de lugares-comuns; tratando-se de material organizado segundo relações intervalares, chamaremos a esses conteúdos familiares «tópicos mélicos», ou, mais simplesmente τῶποι.*

2) *Os τῶποι tenderiam a organizar-se com um ritmo fixo (usando um ou mais moldes dos sete terminados por longa), assumindo-se como pequenas formas melódicas subsistentes (FÓRMULAS).*

3) *Os moldes terminados por longa, fixados na memória colectiva por associação aos τῶποι, tenderian a constituir um vocabulário rítmico autónomo, pelo que poderiam ser usados como formas convencionais vazias (PADRÕES)*²⁰.

Para Ferreira este modelo sería compatible cunha arte musical de tipo rapsódico, baseada na combinación de elementos «prefabricados» presentes na memoria colectiva. O sistema modal só retén o modelo ou padrón rítmico nunha modalizade racionalizada: a repetición desde o principio ao fin da peza do mesmo padrón.

¹⁹ Nótese a coincidencia destas equivalencias no ritmo musical coas que se producían no ritmo poético dos *senarios* de Terencio ou douros poetas contemporáneos, que xa sinalarán Prisciano e Beda e aos xa nos referimos na primeira parte (Vid. 1.3.3.2 pax. 86 e 87).

²⁰ Cfr. FERREIRA (1986: 47).

3.1.1.1 RITMO MUSICAL E RITMO POÉTICO:

John Stevens compara os conceptos de *ritmus* e *metrum* nos teóricos medievais²¹, salientando a verdadeira importancia do cómputo silábico nas cancións medievais tanto en latín como nas linguas vernáculas, o que non lle impedirá discrepar abertamente das conclusións de Ewald Jammers²², quen consideraba que o cómputo silábico no verso (para el denominado *ritmus* na poética latina) era a base da poética medieval e que este tamén era o tipo de verso na poesía das linguas romances e o que se combinou co acentual na versificación xermánica.

A este respecto sinala que esta distinción xa figuraba a comezos do século VII no tratado *De Arte Métrica* de Beda: *Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quæ est verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. Et quidem rhythmus per se sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmō esse non potest...*²³ Esta diferenza conceptual continúa ata o século XIV. Sen embargo Stevens observa que os teóricos da *musica* deste período non entran en tal distinción, xa que só falan de canción como unha única arte.

No século IX Aurelianus Reomensis reitera en forma case literal a definición de Beda, pero salienta nela un aspecto de gran importancia: *nullam tamen habet pedum rationem sed tantum contentus est rithmica modulatione*.²⁴ Neste fragmento *Ratio* indica un esquema regular, o sistema de medida; *Modulatio* parece describir a cualidade do patrón e a propor-

²¹ Vid. STEVENS (1986: 416-434).

²² Vid. JAMMERS (1975: 32).

²³ Cfr. BEDA in *Grammatici Latini* (1880: VII. 258).

²⁴ Cfr. REOMENSIS (1975: 67).

ción que han de ter todas as cancións, ben sexa na tradición *métrica* ou na *rítmica*, a *balanced structural accord* na denominación de Stevens. En consecuencia *ritmus* podería referirse a unha canción sen regularidade métrica²⁵. Catro séculos máis tarde Roger Bacon mantén esta distinción entre *métrica* e *rítmica* en *Opus maius* confrontando os vocábulos *ratio* e *modulatio et proportio suavis* respectivamente²⁶.

Un manuscrito practicamente contemporáneo a Bacon²⁷, conservado na biblioteca da abadía de Admont, co suxerente título de *Regule de rithmis* e que foi editado por Mari, define: *Ritmus enim est congrua dictionum ordinatio, consona, continenter sillabarum æqualitate prolata. Dicitur autem rithmus a græco rithmos, idest numero, quoniam certa lege numerorum constituendus est. Numerus ergo in ipso notandus est, primo quidem in distinccionibus, postmodum vero in sillabis et consonanciis*²⁸.

Stevens concorda con Norberg²⁹ en que estas dúas categorías corresponden ao desenvolvemento histórico da versificación latina no primeiro milenio, cunha progresiva substitución da cantidade silábica do verso cronémico do latín clásico (a *ars metrica* dos teóricos) polo sistema acentual sen que se prescindise do sistema anterior debido fundamentalmente ao peso da tradición nos modos da composición, xunto coa *imitatio* da retórica clásica³⁰.

²⁵ Cfr. STEVENS (1986: 418): «The important issue is that a *ritmus* is an unmeasured song».

²⁶ Cfr. BACON, R. (1897: L 1100): «Et metrica docet omnes rationes et causas pedum et metrorum. Et rhythmica de omni modulatione et proportionem suavi rhythmorum docet».

²⁷ Este manuscrito pertence á primeira metade do século XIII.

²⁸ Cfr. MARI (1899: 28).

²⁹ Das teses de Norberg xa nos ocupamos amplamente na Primeira parte (Vid. 1.3.3.2 páxinas 63 a 105).

³⁰ En relación con este aspecto xa plantexamos na primeira parte diversas cuestións (Vid. pax. 105). Tamén se ha de salientar a total dependencia da poética clásica que impregna os tratados poéticos e musicolóxicos medievais.

Prosegue Steven citando os aspectos que caracterizan á tradición poética da *ars ritmica*³¹ que os teóricos confrontaban cos da *ars metrica*, como se pode apreciar nas definicións que tanto por afirmativa como por negativa, estes dan dos seus atributos³², concluindo que nas composicións desta arte coexistirían ritmo e isosilabismo³³ xunto coa pertinencia da existencia, tamén dentro da música, da mesma duplicidade: *musica ritmica* e *musica metrica*.

Dentro da primeira destas dúas tradicións habería que ubicar aos distintos xéneros de canción non litúrxica medieval, as composicións de trovadores e *trouvères* e as cancións medio-latinas nas que, para Stevens, coincide a ausencia da medida en pés cun palpable isosilabismo neste tipo de cancións, constituíndo unha arte unificada e, por tanto, non se han de considerar como poesía e música por separado.

Algunhas das definicións aparentemente contradictorias co anterior han de ser examinadas en función do sentido da terminoloxía utilizada ou do contexto no que aparecen: Así cando Roger Bacon distingue entre *musica melica* que *in cantu consistit*, e os outros tres tipos de "son

³¹ Cfr. STEVENS (1986: 420): «The features of this poetic tradition, apart from the emphasis on the numbering of un-measured syllables, are: attention to the proper and parallel marking of the line-ending by accent (paroxytone and proparoxytone in Latin verse, 'strong' and 'weak' endings in the vernaculars); and the development of elaborate strophic patterns in which the principle of 'balanced structural accord' (Aurelian's *rhythmica modulatio*, Bacon's *proportio suavis*, Dante's *armonia*) can be worked out. From a combination of these two features, it seems, emerges rhyme, for rhyme both confirms the importance of the line-ending as a determined structural feature and through its linking of sounds helps to build 'sweet proportions'».

³² Cfr. STEVENS (1986: 421): «...The explicit statements of the theorists in support of this are both positive and negative. On the positive side we have had, for instance, in the quotations above:

consonans paritas syllabarum - 'a harmonious equality of syllables' (Antonio da Tempo)

ordinatio... sillabarum aequalitate prolata - 'a structure extended by a progression of equal syllables' (Admont MS)

On the negative, we are told insistently that *ars ritmica* is, by definition, an art which:

nullam habet pedum ratione - 'has no system of feet' (Aurelianus of Reome)

John of Garland (early-thirteenth-century) makes an explicit contrast:

sine metricis pedibus ponitur sed differentiam artis metricae - 'is put together without metrical feet, thus being distinguished from the *ars metrica*'».

³³ A tradición da *ars ritmica* que interpreta Stevens vai na liña do exposto por Prieto para quen métrica silábica e acentual son variedades dun mesmo sistema (Vid. 1.2.1.2. pax. 20 e 2.3. pax. 204).

humano" que aparecen no discurso: prosa, metro e ritmo³⁴, Stevens considera que neste contexto *melica* corresponde ao termo máis usual *harmonica* e que, con esta distinción, a intención de Bacon non era outra que a de diferenciar a música dos outros "tipos de son".

Tamén a finais do século XIII Lambertus escribía: *Rhythmica vero est illa que in scansione verborum requirit, utrum bene vel male cohereant dictiones; quia cantando utendum est, tanquam legendo*³⁵. O ritmo manifestábase por igual na palabra e na música.

A maioría das aproximacións á interpretación rítmica das primeiras cancións monofónicas baseábanse en teorías (ás veces non eran máis que suposicións non verificadas) que consideraban a música e as palabras como dúas entidades separadas. Stevens declara que sendo o primeiro en ocuparse do problema, este resultaba difícil de explicar. A solución está implícita no concepto de *musica* no que se integra a palabra coa música: *There is no need for fundamental discussion of the relationship between the two arts because, as already stressed, fundamentally they are not two but one - the art of ordered sound*³⁶. A melodía e o poema existían nun estado proximo á simbiose, obedecendo as mesmas leis e buscando por distintos medios un mesmo ideal, a harmonía. A ausencia dunha formulación teórica medieval foi suplida por teorías modernas nas que se disocian.

Continúa Stevens aludindo á relación entre o ritmo dos seis *modi* e a *musica metrica*. Despois dunha exposición das características destes e dos pés cronémicos que se lle asocian, cita dous exemplos dos modos

³⁴ Vid. BACON (1859: 16).

³⁵ Cfr. COUSSEMAKER (1864: 16).

³⁶ Cfr. STEVENS (1986: 422).

trocaico e dactílico nas cancións *Quant li rossignols s'escrie* e *Li chastelain de Coucy* respectivamente³⁷. Despois de ponderar os motivos a prol e en contra da teoría modal, cuestionada con agumentos de tipo paleográfico e histórico, en contra do que se viña afirmando por parte da maioría dos musicólogos, Stevens aplica o sistema modal á canción monofónica, ademais da *cantus planus* e da polifonía. A base desta afirmación radica unha vez máis na distinción entre *ars metrica* coa súa versificación e música fundamentadas nos pés métricos cronémicos, e *ars ritmica*, con versificación e música baseadas no *numerus* e na *proportio suavis*, pertecendo a esta categoría as cancións silábicas medio-latinas así como as dos trobadores e *trouvères*. Os denominados "modos rítmicos" son manifestacións da *musica metrica* que en propiedade habería que designar como "modos métricos"³⁸.

A proba histórica da asociación de modos e *musica metrica* estaría para Stevens nas propias características dos modos que, a partir do século XIII, son modelos recorrentes constituídos por notas longas e breves. Tamén atribúe a razóns de tipo teolóxico e metafísico a proporción entre as notas breves e longas que se axusta ao número tres.

No tratado *De speculatione musice* de Walter Odington, datado arredor do 1300, aparece un posible nexa entre as dúas teorías cando procede a relacionar pé métrico e organización temporal: *Pedes sunt qui certis syllabarum temporibus insistunt, et tempus quidem est mensura motus syllabae, ut cum selectum pulsum habeat syllaba dicatur longa et duorum*

³⁷ Vid. STEVENS (1986: 425).

³⁸ Cfr. STEVENS (1986: 426): «The key question then arises: where does the medieval description of the 'rhythmic modes' fit into this general theoretical picture? The answer is, I believe, clear: the modes of the theorists, in so far as they relate to medieval rhythmic theory, are a manifestation of *musica metrica*, and so far from providing a key to troubadour and trouvère melody they are on theoretical grounds entirely inappropriate. The so-called 'rhythmic modes' can have nothing to do with *musica ritmica*. They would more properly be termed the 'metrical modes': they are *ipso facto* inapplicable to syllable-counting monody, for they describe a style traditionally opposed to it».

*temporum. Accidit autem unicuique pedi arsis et thesis, id est elevatio et depositio, quae sunt tempore mensuratae*³⁹. Tal e como indicamos antes (Vid. 3.1.1 pax. 244), as evidencias da relación entre modos e pés xa aparecían no *Doctrinale* de Alexander de Villa-Dei, escrito a finais do século XII.

Remata Stevens este percorrido polas fontes teóricas métricas e musicolóxicas medievais cos escritos de Johannes de Grocheo⁴⁰ nos que, tal e como sucedía cos dos outros autores, considera que hai evidencias de que este tamén diferenciaba música métrica e música rítmica aínda que non o fixese de forma explícita⁴¹.

Se a canción medieval ha de ser considerada como un todo no que o ritmo musical corresponde aos patróns métricos, con identidade entre as formas de versificación e de música, xunto coa consecuente dicotomía entre as artes métrica e rítmica que propón Stevens, xorden unha vez máis cuestións análogas ás reflexións que plantexamos no apartado 1.3.3.2 (pax. 105) en relación coa natureza do sistema e os modos de composición e execución na versificación medio-latina. Así se a música corresponde necesariamente á versificación, cando nesta xa non hai os requirimentos fónicos (como acontece coa cantidade vocálica no latín medieval), ¿como explicar esta dicotomía entre música métrica e música rítmica senón é pola *imitatio* dun modelo na composición?

³⁹ Cfr. ODINGTON (1970: 89).

⁴⁰ Vid. STEVENS (1986: 429-434).

⁴¹ Cfr. STEVENS (1986: 433-34): «... Grocheo, to be sure, does not employ the categories so common in some other writers, who explicitly distinguish *musica rítmica* from *musica métrica*; and this is an omission one would like to be able to account for. However, the implicit agreement between his exposition and theirs is quite striking. In brief, an awareness of the two contrasting traditions of medieval rhythmic theory gives strong support to the fundamental contrast implied throughout Grocheo's treatise between unmeasured (but harmoniously proportioned) monophonic song and strictly measured, 'modal', mensurally notated polyphonic art».

3.2 O RITMO MUSICAL NAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS:

Gérolde sinala que o principal obstáculo para a correcta transcripción da música dos trovadores reside na transcripción do ritmo⁴². A esta limitación xa importante de seu temos que engadir, no caso particular das cantigas profanas medievais galego-portuguesas, o feito de que non se nos transmitise o texto musical agás nos dous casos citados ao comezo desta parte.

Hai evidentes problemas de interpretación, mesmo nos textos musicais conservados, como sucede nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, con polémicas non exentas de enfoques parciais, debido fundamentalmente a un proceso de transcripción baseado na dicotomía dos puntos de vista musicolóxico e literario con carácter excluínte, acrecentado por deficiencias na propia transcripción, limitacións formativas do editor, ou prexuízos e motivacións ideolóxicas deste, tal e indicamos na primeira parte (Vid. 1.3.3.1, pax. 46 e NOTA Nº 77)⁴³.

Como consecuencia do anterior, na actualidade as *Cantigas de Santa María* aínda están pendentes dunha interpretación correcta que permita a edición (¿definitiva?) do texto musical, se ben hai que ter en conta os numerosos estudos sobre o tema (ademais dos que xa citamos na primeira parte), comezando pola transcripción musical e estudio crítico das *Cantigas* de Higinio Anglès⁴⁴, obxecto de numerosos comentarios e recen-

⁴² Cfr. GÉROLD (1983: 92): «...Mais les monodies avaient été fort négligées, les essais de transcription ayant eu un caractère plutôt décevant. La difficulté à laquelle se heurtèrent tous les interprètes est celle du rythme. La grande majorité des chansons de troubadours et de trouvères, et, en partie, celles des Minnesänger, est notée en notation chorale avec notes carrées, caudées ou non caudées, ou (comme le *Chansonnier de Saint-Germain*) en neumes sur lignes. Or, si cette notation permet de fixer exactement la hauteur du son et la composition des groupes de notes, elle n'indique aucunement le rythme».

⁴³ Sirva como exemplo a polémica Anglès vs. Ribera na que, á marxe de aspectos ideolóxicos, o primeiro responde a criterios musicolóxicos, en tanto que o segundo utiliza a analogía das formas poéticas e da conseguinte forma musical.

⁴⁴ Vid. ANGLÈS (1943-64) e para os criterios seguidos na transcripción Vid. ANGLÈS (1944).

sións, así como de vivos debates nos que participa o propio Anglès⁴⁵; para logo proseguir polos máis recentes de Gerardo V. Huseby⁴⁶, ou os de Ismael Fernández de la Cuesta e outros presentados ao *International Symposium on the Cantigas de Santa Maria*⁴⁷, celebrado en New York en novembro de 1981; así como os presentados na Mesa Redonda *Alfonso X el Sabio y la música*⁴⁸, celebrada en Madrid en setembro de 1984.

Tendo en conta que o Cancioneiro mariano non está incluído no *corpus* obxecto de investigación na presente Tese, prescindiremos da análise dos traballos que se vén de citar, así como dos aspectos relacionados coa música e ritmo musical das *Cantigas de Santa Maria* para centrármolos nos estudos destes aspectos no *Pergamiño Vindel* e nas aproximacións ao *Pergamiño Sharrer*, aínda que a música de determinadas *Cantigas de Santa María* servise a algúns autores para suplir a desaparición do texto musical en cantigas profanas con idéntica ou análoga versificación⁴⁹.

⁴⁵ Ha de salientarse o VIII Congreso da *International Musicological Society* coas intervencións de Anglès e Chailley entre outros sobre a xénese e xeralización do ritmo modal. Vid. ANGLÈS (1961). Tamén aparece na recensión que Chailley realizou sobre *La música de las Cantigas* (Vid. CHAILLEY (1961)).

⁴⁶ Vid. HUSEBY (1983¹) e (1983²).

⁴⁷ Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1987²), HUSEBY (1987), LLORÉNS (1987) e WERF (1987).

⁴⁸ Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1987¹), FERREIRA (1987), LÜTOLF (1987), RANDEL (1987) e TOUMA (1987).

⁴⁹ Entre outros Ferreira aplica esta música a cinco cantigas de Roi Paes de Ribela (A 198 / B 349), Joan García de Guilhade (B 1487 / V 1098), Afonso X (B 476), Joan Airas de Santiago (B 1044, 1048 / V 634, 638) e Roi Fernandes de Santiago (B 903 / V 488) que son de amor (1ª), satíricas (2ª e 3ª), e de amigo (as dúas restantes). Vid. FERREIRA (1986: 196-203).

3.2.1 A MÚSICA DO PERGAMIÑO VINDEL:

Ata hai ben poucos anos o *Pergamiño Vindel* era o único documento musical con cancións medievais de índole profana en galego-portugués. Tomou o nome do seu descubridor o libreiro madrileño Pedro Vindel, quen en 1914 xa dera a primeira noticia⁵⁰ deste documento que encadernaba un códice do século XIV do *De Officiis*. Un ano máis tarde publicou a primeira edición facsímil do pergamiño⁵¹, sendo esta obxecto dunha recensión por parte de D^a Carolina Michaëlis de Vasconzelos⁵².

O texto musical destas cantigas foi editado por primeira vez en 1917 por Santiago Tafall Abad⁵³, como complemento do extenso estudio de Eladio Oviedo y Arce⁵⁴. Esta edición consta da transcripción paleográfica do texto musical que se acompaña dunha interpretación artística das melodías, con restauración arbitraria no caso da terceira cantiga. Nela reciben idéntico valor de duración todas as notas, agás as finais que se consideran máis longas. Engade Tafall unha restitución conxectural da melodía da sexta cantiga (a que quedou co petagrama "en branco") con acompañamento de piano e unha versión para canto e piano das restantes feita con finalidade divulgativa.

No comentario musical que acompaña á edición Tafall alude á similitude das cantigas segunda e quinta e, en parte, da primeira, co xénero mélico popular galego do *alalá*, en tanto que as outras tres están máis asimiladas á música da época.

⁵⁰ Pedro Vindel dá a coñecer estas cantigas nun artigo publicado baixo o pseudónimo de D. L. D. Orvenipe, en realidade un acróstico de Pedro Vindel. Vid. D. ORVENIPE (1914).

⁵¹ Vid. CODAX M. (1915).

⁵² Vid. VASCONZELOS (1915).

⁵³ Vid. TAFALL ABAD (1917).

⁵⁴ Vid. OVIEDO Y ARCE (1916-17). Con anterioridade este mesmo autor xa fixera un comentario baseado nos reproducións parciais de 1914.

Julián Ribera en 1925 realizou a segunda edición do texto musical das *Cantigas de Martin Codax*⁵⁵, centrándose na primeira, segunda, cuarta e sétima⁵⁶, cunha nova lectura parcialmente diverxente da de Tafall. Nela, o mesmo que fixera no caso das *Cantigas de Santa Maria*, trata de demostrar a orixe arábigo-andaluza. Así procura establecer nas catro cantigas unha forma musical asimilable á forma cuaternaria do zéxel.

Tamén observa como o tópico inicial das cantigas de Martin codax aparece no Cancioneiro mariano (Cantigas Nº 46, 51, 62, 73 e 108), para concluír que, se a estrutura e disposición das frases, os tópicos melódicos e os temas asimilan as cantigas de Codax ás do Rei Sabio, haberá que supoñer que proceden da mesma escola.

Martínez Torner aplicou aos textos musicais de Martin Codax unha interpretación rítmica acorde coa que observara Ribera nas *Cantigas de Santa Maria*⁵⁷. Só inclúe as Cantigas II e VII no seu *Cancionero Musical*, aplicando os tipos rítmicos árabes *rámel* e *taquil segundo* na súa transcripción. O resultado coincide coa lectura de Tafall no caso da segunda e coa de Ribera na sétima⁵⁸.

Se a edición de Ribera está na liña de demostrar a tese da orixe arábigo-andaluza, Isabel Pope trata de demostrar, en contra de Ribera, a orixe medio-latina do lirismo galego-portugués nun artigo⁵⁹ no que, logo dunha introducción na que compara aspectos e tipos de versificación

⁵⁵ Vid. RIBERA (1925).

⁵⁶ Ribera non se detén na terceira que aparece incompleta no pregamiño nin na cuarta, de reprodución deficiente no fotogravado de Vindel.

⁵⁷ Ribera alude aos catro xéneros rítmicos primordiais do cato árabe: *hezeh, rámel, taquil primero y taquil segundo* (Cfr. RIBERA (1922: 44)) que describe nas súas características e equivalencias, pasando a comparalos cos *modi* da *ars mensurabilis* e a establecer a correlación entre o sistema rítmico das *Cantigas* os ritmos árabes (Vid. RIBERA (1922: 110-121)).

⁵⁸ Vid. MARTÍNEZ TORNER (1928 : VI-VII e 1-6).

⁵⁹ Vid. POPE (1934).

na poesía peninsular en latín e en romance, realiza unha presentación xeral das sete cantigas con transcricións e comentarios. Neste traballo transcribe todas as notas como corcheas de acordo coa convicción de que as melodias por estaren en notación "non mensural" deberían ser interpretadas a semellanza do canto gregoriano en ritmo libre. A conxunción da letra e da música *chega a ser desastrosa* para Ferreira⁶⁰.

A transcrición en ritmo libre foi criticada por Anglés⁶¹ quen máis tarde publicaría outra edición completa das cantigas de Martin Codax⁶². Nela, en contra do que afirmara anteriormente, considera que a notación é de tipo mensural non modal, o mesmo tipo que aparece nas *Cantigas de Santa Maria*. En opinión de Ferreira esta edición, máis fecunda desde o punto de vista musicolóxico que as precedentes, contén arbitrariedades e incorreccións paleográficas, ademais da simplificación métrica⁶³.

As edicións anteriores teñen en común o feito de seren realizadas a partir do facsímil de Vindel⁶⁴, ademais dos prexuízos ideolóxicos que aparecen nos enfoques de Ribera, Pope e Anglés. No caso do último a súa transcendencia está limitada ao ámbito español. Posteriormente, non aparecerán novas edicións nin comentarios significativos do texto musical durante as décadas dos sesenta e dos setenta⁶⁵.

⁶⁰ Cfr. FERREIRA (1986: 97).

⁶¹ Vid. ANGLÈS (1935: 362).

⁶² Vid. ANGLÈS (1958: 447-453 e 53-55 P.M)

⁶³ Cfr. FERREIRA (1986: 99): «...Anglés nunca distinguiu claramente o "ritmo" do "metro"; a súa procura de uma coerência rítmica nas cantigas passava frequentemente pela procura de uma coerência métrica, especialmente quando se tratava de um repertório supostamente simples do ponto de vista musical. Mostrando-se ele convencido de que a cantiga d'amigo era um gênero genuinamente popular, afigurou-se-lhe certamente justificada uma sua simplificação métrica».

⁶⁴ O manuscrito foi adquirido en 1918 por Rafael Mitjana (falecido en 1921), permanecendo inaccesible ao público ata 1977, ano da súa entrada na Pierpont Morgan Library de New York, onde permanece na actualidade.

⁶⁵ Xa fóra do ámbito musical o traballo máis salientable é o de Jakobson (1970), ao que aludiremos na cuarta parte xunto coas edicións de Cunha (1956) e Spaggiari (1980).

A "recuperación" que supón a entrada do Pergamiño na Pierpont Morgan de New York deu un pulo anovado ás investigacións na década dos oitenta, coas facilidades derivadas da posibilidade de examinar directamente o manuscrito que se combina con novas formulacións na teoría musical, xunto coas máis avanzadas técnicas de reprodución, análise e procesamento da información.

A relación entre a música de Martin Codax e a das Cantigas do Rei Sabio xorde de novo no Simposio de novembro do 81, ao que aludimos no apartado anterior. Nel Gerardo Huseby presentou un traballo no que, á luz da moderna teoría modal, realiza unha análise comparativa da cantiga I de Codax e da 73 das CSM⁶⁶. Aínda que coincida con Ribera na constatación do tópico inicial común, chega a conclusións contradictorias coa teoría deste, ao considerar que as dúas melodías están contruídas en base ás normas da teoría modal medieval, negando a existencia de elementos árabes⁶⁷.

A primeira transcripción feita a partir do orixinal é a de Ismael Fernández de la Cuesta⁶⁸. Nela representa a melodía das cantigas en notación moderna coas figuras orixinais do códice codaxiano como única representación rítmica, aparecendo estas sobre as notas modernas. Esta transcripción corrixe a maioría dos erros da de Anglès, ademais de indicar datos sobre o estado do manuscrito, resultando case perfecta para Ferreira, e sevíndolle de estímulo a este, tal e como declara, para a realización do seu traballo culminante que abordaremos de seguido.

⁶⁶ Vid. HUSEBY (1987).

⁶⁷ Cfr. HUSEBY (1987: 199): «The musical structure of each piece confirms their common background and their close correspondence with Western European modal practice. Thus both repertoires can be placed within the context of the Western musical mainstream, with no clearly discernible stylistic elements originating in the Moorish South».

⁶⁸ Vid. FERNANDEZ DE LA CUESTA (1982).

3.2.1.1 A EDICIÓN DE FERREIRA:

En 1986, ano europeo da música, Manuel Pedro Ferreira publicou o seu estudio *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensión musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, obra reiteradamente citada nesta parte. Nela aborda a edición das cantigas desde a perspectiva integral poetico-musical, acompañándoa de excelentes reproducións do códice e dunha gravación discográfica da execución cantada dos textos editados⁶⁹.

Tal e como sucedera coa de Ismael Fernández de la Cuesta, esta edición está baseada no exame directo do manuscrito, corrixindo algúns dos erros das edicións anteriores, froito das deficiencias do facsímil da edición de Vindel no que se habían de basear necesariamente durante as décadas nas que non estivo accesible o Pergamiño.

Coincidindo co exposto por Huseby, Ferreira relaciona a forma musical codaciana coa das *Cantigas de Santa María* e, a dunha e doutra coas estruturas modais gregorianas, feito este que para el estaría subliñado pola utilización de *tonoi* derivados dos primitivos tons salmódicos.

O estudio vai precedido por un *Prefácio* de Celso Ferreira da Cunha no que, despois de aludir ás edicións e traballos anteriores, pondera diversos aspectos da edición do texto poético como a coincidencia co que este viña preconizando xa desde 1949 en relación coa restitución do e paragóxico⁷⁰, a diérese que transforma en formas bisílabas a *eu* e *meu* na cantiga I e *mia* na III, xunto coa alternancia en *treydes* (bisílabo na V e trisílabo na III) por mor da distribución das notas musicais,

⁶⁹ Nesta gravación canta Helena Afonso acompañada por José Peixoto. Dentro da discografía do *Pergamiño Vindel* hai que citar a gravación do Grupo Universitario de Cámara sobre a edición musical de Anglés. Outras gravacións posteriores combinan as dúas edicións.

⁷⁰ Vid. CUNHA (1949: 20-30).

así como a restitución de certos grafemas supostamente omitidos por coincidiren co precedente segundo unha práctica *scriptorial* común na época medieval e renacentista.

O Som de Martin Codax está estruturado en tres partes divididas en tres capítulos (as dúas primeiras) e en dous (a terceira), ás que engade tres apéndices relativos ás *Cantigas de Santa María* (os dous primeiros) e á aplicación da melodía destas a cinco cantigas profanas (o terceiro).

A primeira parte vén sendo unha exposición conceptual do significado de *cantiga d'amigo* e *cantiga de seguir* a partir do que figura na *arte de trovar* do CBN nos dous primeiros capítulos. O terceiro está referido aos conceptos mélicos de *Acentuación*, *Ritmo* e *Temporalidade*, estendéndose no segundo na formulación da teoría modal e dun modelo *rismnésico* nos termos que indicamos no apartado 3.1.1 (Vid. pax. 244-48), así como na súa aplicación nas *Cantigas de Santa Maria*.

Na segunda parte, o capítulo cuarto está adicado ao exame e análise do Pergamiño, aludindo ás descrições e comentarios desde Vindel ata Fernández de la Cuesta e ao exame directo que o propio Ferreira realizou entre maio e xuño de 1985. Inclúe tres láminas nas que reproduce o código, indicando as medidas e manipulacións (furados, restauración etc.) das que foi obxecto, e conclúe que a súa datación corresponde ao último tercio do século XIII, polo que sería *um apógrafo contemporâneo ou pouco posterior ao autor das cantigas*⁷¹.

Anexo a este capítulo aparece a transcripción do da letra e música do manuscrito, precedida dos criterios de transcripción do texto e das

⁷¹ Cfr. FERREIRA (1986: 73).

referencias das edicións musicais. Segue o comentario da interpretación da notación, confrontándoa coas interpretacións anteriores, e a reprodución ampliada do Códice en sete láminas que se corresponden coas sete cantigas aproximadamente.

No capítulo quinto figura unha relación das edicións e comentarios das cantigas (texto e música), con atención aos problemas plantexados nas sucesivas edicións da música, aos que xa nos referimos no apartado anterior; en tanto que no capítulo sexto aborda a cuestión da notación musical.

Comeza por establecer o **repertório gráfico** das notas que, fronte ao afirmado por algúns estudiosos, son as mesmas nas seis cantigas, como se pode comprobar nas láminas adxuntas, e prosegue coa **codificação notacional** na que analiza a compatibilidade dos códigos usados cos sistemas notacionais practicados no século XIII e coñecidos por nós: O sistema modal (vixente a comezos do século), o garlandiano (do segundo e terceiro cuartos do século) e o franconiano que o substituíu na fin do século, concluíndo que o código das cantigas II e III é *um código pos-«modal», mas não garlandiano nem franconiano. Ora entre a determinação basicamente contextual de um e a determinação basicamente formal dos outros, pode conceber-se um código modal que atribua valores rítmicos fixos a certas figuras, sem deixar de conferir ao contexto um papel decisivo na interpretação rítmica; o contexto desempenha aliás, um papel de relevo no próprio código garlandiano*⁷². Pódese falar dun código de transición nestas dúas cantigas, que viría a coincidir con moitas das *Cantigas de Santa Maria*. Nas demais cantigas o código xa se non presta a unha interpretación modal. Trataríase cando menos dunha notación semimensural.

⁷² Cfr. FERREIRA (1986: 115).

Finaliza este capítulo cofrontando a notación destas cantigas coa das *Cantigas de Santa Maria* coa finalidade de lle dar resposta á cuestión do seu código notacional. O ritmo que se pode deducir das notas non é modal xa que, como indicou antes, o escriba non emprega ningún dos códigos modais existentes, tampouco pode ser declamatorio, xa que iso suporía que as notas tivesen unha duración similar, o que resulta incompatible co emprego do *punctum* e da *virgula*, consecuentemente é de tipo rapsódico, o que supón unha alternancia irregular de valores longos e breves, o uso de fórmulas e o emprego de padróns rematados por longa.

Na análise observa que no inicio destas catro cantigas alternan valores breves e longos sen que aparentemente obedezan a unha regra. A cantiga I usa a fórmula «la-dó / B-L» que alterna co *τοπος* de entoación «sol la-dó / B B-L»⁷³, en tanto que a cantiga V usa a fórmula de entoación «la-dó-dó / B-B-L». En canto aos padróns as cantigas IV e VII presentan o padrón inicial BBBL (duracións cualitativas) na forma SBBL (S=semibreve) e a cantiga V utiliza o padrón LBBL. Estas fórmulas e padróns tamén aparecen nas *Cantigas de Santa Maria* como vemos no cadro:

	TIPO	C. M. CODAX N°	C. SANTA MARIA N°
FÓRMULA	«la-dó / B-L»	I	36, 65, 110, 223 267 = 373, 270 e N° 4 (Festas M ^a).
	«sol la-dó / B B-L»		57 e 73.
	«la-dó-dó / B-B-L»	V	149, 150, 196, 218, 259 e 260.
PADRÓN	BBBL / SBBL	IV e VII	1 (To), 150, 230, 269 e 303.
	LBBL	V	38, 162, 183 e 187 = 394.

⁷³ Ribera e Huseby xa sinalaron a coincidencia neste aspecto entre a Cantiga I e a CSM N° 73 como se vén de indicar (Vid. 3.2.1 pax. 260).

Neste esquema construído a partir das observacións de Ferreira hai que ter en conta que tanto as fórmulas como os padróns levan a un ritmo de tipo ascendente, de forma análoga ao indicado para os *moldes rítmicos* (Vid. 3.1.1 pax. 246-47). Prosegue Ferreira aludindo a outros elementos comúns entre o Cancioneiro mariano e os que ata ben pouco eran os únicos textos musicais do Cancioneiro profano.

Na terceira parte aborda a edición das cantigas xunto con determinados aspectos retóricos e estilísticos das mesmas. No capítulo VII é no que se ocupa da edición propiamente dita. Comeza indicando os criterios de transcripción, tanto da letra como da música. Na representación da letra emprega o mesmo sistema de grafías que Cunha⁷⁴, agás no caso do *y* que representa como *i*.

Na representación da música non se limita á transcripción para unha notación moderna, senón que tamén traduce o sistema de barras empregado, sinalando os *τῶποι*, as fórmulas e os padróns recoñecidos, marcando os tipos de apoio e individualizando os tempos internos de cada cantiga. Tamén observa as diferencias de tempo entre os dísticos e os refráns que *se caracterizam por um maior preenchimento mélico e por uma organização tendencialmente mais aberta do que o observado nas estrofes*⁷⁵ coa única excepción da cantiga V, de carácter acompasado no corpo da estrofa e no refrán.

Na edición da música figura a notación orixinal sobre o pentagrama da transcripción á notación moderna, aparecendo debaixo desta a letra dos versos da acordo coa correspondencia que lle atribúe o editor. Isto é motivo das intervencións sinaladas por Cunha no *Prefacio*: diérese en

⁷⁴ Vid. CUNHA (1956: 37-38).

⁷⁵ Cfr. FERREIRA (1986: 127).

determinados ditongos e restablecemento do e paragóxico e de fonemas homófonos co anterior en certos monosílabos, que xustifica en base á necesaria correspondencia entre texto e música.

Segue o aparato da edición de cada cantiga coas referencias aos manuscritos e variantes obseadas neles; a descrición desde o punto de vista da forma poética e musical e o esquema métrico-rimático. O segundo apartado é a lectura crítica que varía en función das características de cada cantiga, comprendendo: distribución silábica (I e VII), fixación do texto (en todas), puntuación (I, IV, VI e VII) e edición musical (II, III e V).

Nas seis cantigas con música tamén figura un terceiro apartado que baixo a denominación de comentario agrupa aspectos específicos dunha cantiga en concreto como o da semellanza entre a I e o poema atribuído a Raimbaut de Vaqueiras *Altas undas que venez suz la mar...* (temática); os cambios progresivos nas distancias entre as notas atractivas na melodía da V (composición); ou a refutación dos argumentos empregados por Bárbara Spaggiari para cuestionar a atribución a Martin Codax da VII e considerando como apócrifa a esta cantiga. Tamén inclúe no comentario o paralelismo coas CSM nas cantigas II, III, e V e entre a IV e a VII (paralelos) que reproducimos neste cadro:

Cantiga N°	τοπος inicial / Secuencia mélica	Padrón	Correspondencia coas CSM ou P. V.
II	si sol-la si		- 191 e 289=396.
III			- 66, 83, 86, 98, 101, 150, 231, 255 e 328. - 46, 108, 115 136 e 276 (correspondencia citada previamente por Ribera e Anglès).
IV	si ⁷ la sol-fa sol-mi-fa-sol la	SBBL	P.V. VII
V	la-dó-dó	B-B-L LBBL	149, 150, 196, 218, 259, 260 e 293.
Refrán	sol(la)-si la la sol-sol fa	B-L-L	38, 162, 183, 187=394 P.V. I

Outro aspecto singular que comenta é o de paralelismo e forma musical na cantiga II ao observar que o fa cadencial que precede ao refrán resulta contradictorio coa hipótese formulada por Tavani segundo a cal o mecanismo do *leixa-pren* se estendería tamén á forma musical das cantigas paralelísticas⁷⁶. A este respecto, e sen aludir ao papel da música, xa sinalamos en traballos anteriores que o *leixa-pren* actuaba como factor de cambio de ritmo en determinadas cantigas paralelísticas, xusto o contrario do *paralelismo*, que contribúe a manter un mesmo ritmo⁷⁷.

Ademais dos citados no comentario tamén aparecen aspectos comúns á totalidade das cantigas con música como son o agrupamento dos elementos mélicos ou a disposición dos acentos e apoios musicais que pasamos a resumir no cadro adxunto:

CANTIGAS	ACENTOS	APOIOS
I		
Dísticos	4ª e 7ª (penúltima).	4ª (ocasionalmente 2ª e 7ª).
Refrán	3ª e 7ª (frásicos); 2ª, 3ª, 6ª, 7ª (vocabulares).	2ª e 7ª.
II		
Dísticos	2ª, 3ª (dada a contigüidade co anterior só se considera un) e 5ª.	2ª.
Refrán	6ª (frásico); 3ª, 4ª e 6ª (vocabulares).	4ª e 5ª.
III		
Dísticos	4ª, 7ª e penúltima.	4ª e penúltima.
Refrán	Penúltima (frásico); 4ª e penúltima (vocabulares).	2ª.
IV		
Dísticos	4ª e 9ª, menos regularmente na 2ª e na 7ª.	7ª, 2ª (frase α); 4ª (frase α').
Refrán	5ª (frásico); 2ª e 5ª (vocabulares).	5ª e 6ª.
V		
Dísticos	4ª, 7ª e penúltima.	7ª e penúltima; 4ª (frase α').
Refrán	5ª e 8ª (frásicos); 3ª (vocabular secundario).	2ª e 5ª.
VII		
Dísticos	5ª e 8ª	4ª, 5ª e 7ª; 2ª (frase α)
Refrán	4ª, 7ª e 10ª (frásicos); 2ª e 5ª (vocabulares).	5ª.

⁷⁶ Cfr. TAVANI (1986: 242): «...en casos de concatenación estrófica de tipo paralelístico en que o mesmo verso -sen ningunha variación- se repite en segundo lugar na estrofa I e en primeiro lugar na III. ¿deberá considerarse que tales repeticións quedaban confinadas ó texto poético? ¿ou non será máis ben necesario lanza-la hipótese de que ó retomar un mesmo verso en posición desviada respecto á primeira ocorrencia, correspondería retoma-la mesma frase melódica, tamén ela, xa que logo, desviada con respecto á primeira?»

⁷⁷ Vid. RIPOLL (1993: 469 e 473) e (1996:).

Como se vén de indicar (Vid. pax. 266), no aparato da edición e dentro da descrición, aparecen os conceptos de ritmo, modo e articulación que recollamos a modo de síntese no cadro que segue:

CANTIGAS	RITMO	FORMA	ARTICULACIÓN
I	Rapsódico.	$\alpha \alpha' \beta \alpha''$	predominantemente pneumática.
II	Modal (II Modo).	$\alpha \alpha' \beta$	predominantemente pneumática.
III	Modal mixto: Modo I no dístico; Modo II no refrán.	$\alpha \alpha' \beta$	predominantemente silábica.
IV	Rapsódico.	$\alpha \alpha' \beta$	silábico-pneumática.
V	Rapsódico.	$\alpha \alpha' \beta$	silábico-pneumática.
VII	Rapsódico.	$\alpha \alpha' \beta$	predominantemente pneumática.

Finaliza a terceira parte co capítulo VIII, adicado aos aspectos *estilo, retórica e acabamento*. No primeiro deles, logo de referirse ao carácter *románico* das cantigas de Martin Codax, en base á heteroxeneidade do tempo interno e á discontinuidade do ritmo rapsódico nas cantigas I, IV, V e VII, fronte ao carácter máis continuo e homoxéneo do tempo na polifonía gótica⁷⁸, describe o seu estilo desde o punto de vista morfolóxico en termos que, dada a importancia das conclusións ás que chega, reproducimos integramente aquí:

a) Os acentos estróficos regulares e os apoios regularmente marcados pela música exibem um estreito interrelacionamento. Os acentos estróficos constantes correspondentes às «bases» são invariavelmente marcados pela música; os correspondentes às «codas» são facultativamente marcados, mas não contraditados pela mesma, salvo se a rima for longa. Os

⁷⁸ Cfr. FERREIRA (1986: 171): «O estilo musical deste repertório pode, pois, ser considerado basicamente românico -o ritmo modal das cantigas II e III não chega a pôr em causa esse carácter, embora denuncie relativamente às outras cantigas, algum avanço estilístico, o que nos faz suspeitar que talvez a sua música não tenha sido composta pelo mesmo autor das cantigas I, IV, V e VII: a própria inclusão tardia, no Pergamonho Vindel, dessa música parece apontar no mesmo sentido. Note-se de passagem que também na arquitectura religiosa do norte de Portugal o gótico não consegue penetrar, no século XIII, senão de forma incipiente».

acentos regulares mas não constantes aparecem apoiados só se mediais e não contíguos a um acento invariável. Nos refrões, a distribuição dos apoios não segue, aparentemente, qualquer regra. b) As estrofes e o refrão patenteiam temporalidades distintas. Os refrões caracterizam-se por um maior preenchimento mélico e por um tipo orgânico mais aberto que o das estrofes: são propensos à variação; têm um âmbito relativamente mais extenso; dificilmente se deixam enquadrar por um metro (quando isso ocorre, este contrasta com o das estrofes); e tendem a respeitar, no seu agrupamento interno, a partição sintagmática do verso. As estrofes são mais contidas no preenchimento mélico e na variação melódica, exibem um âmbito relativamente apertado, deixam-se facilmente enquadrar quando o poema é jovial, por um metro, e admitem que o agrupamento interno desrespeite a partição do texto. c) As «bases» e as «codas» podem reger-se por diferentes temporalidades: quando o poema é de expressão dolente ou quando, não o sendo, apresenta uma articulação predominantemente neumática, há a registar nas estrofes uma clivagem temporal entre «bases» e «codas», atenuável pela imbricação das temporalidades respectivas; as «codas» são em geral mais floreadas do que as «bases» e comportam-se, no que se refere à rigidez do agrupamento, de forma diversa daquelas. d) O agrupamento interno às estrofes tende a respeitar a distinção estrutural entre «bases» e «codas»; não há obrigatoriamente cesura no interior dos versos, mas, quando ela ocorre, é sempre entre as «bases» e as «codas», a não ser que os versos sejam longos e quebráveis em hemistíquios, caso em que poderá ser mediana. A ocorrência de cesura permite igualar versos de medida discrepante cantados com a mesma música: uma «base» de medida x poderá equivaler a outra de medida x ou $x + 1$ ⁷⁹.

⁷⁹ Cfr. FERREIRA (1986: 171-173).

En síntese, Ferreira establece que hai unha correspondencia case total entre o texto poético e o texto musical⁸⁰ nas cantigas de Martin Codax, moito máis intensa que a relación que se observa nos cancioneros ultrapirenaicos, tanto en lingua *d'oc* como en lingua *d'oïl*, o que para o autor do estudio, constituiría unha proba do carácter tipicamente hispánico do estilo musical do *Pergamiño Vinde1*. Como consecuencia desta conclusión, se a *cantiga de amigo* é o xénero máis característico da Lírica medieval galego-portuguesa, poderemos considerar que tanto o modo de versificación como o comportamento acentual destas cantigas serían os típicos da escola trobadoresca peninsular.

O comportamento acentual ten para Ferreira outras implicacións: se a correlación entre os acentos estróficos e os apoios melódicos indica que a acentuación regular funcionaba como pilar da construción poético-musical, a versificación das cantigas paralelísticas ha de rexerse tanto por criterios métricos silábicos que teñan en conta o carácter extra-métrico das postónicas finais de verso ou de hemistiquio, como polos criterios acentuais. Isto podería estenderse ao restantes xéneros, se as cantigas respectivas foron compostas de acordo co *canon hispánico*. A versificación das cantigas de amigo podería ser de tipo acentual. Este aspecto non debe ser ignorado no sucesivo na edición crítica das cantigas paralelísticas.

Asemade sinala que determinadas unidades acentuais, que para Tavani serían inescindibles⁸¹, poden levar dous acentos fortes, sendo susceptibles de seren divididas.

⁸⁰ Cfr. FERREIRA (1986: 173): «...há uma gritante correspondência entre as invariantes estruturais do texto e a diferenciação de secções musicais; há uma quase total adequação entre acentuação musical e acentuação estrófica; há uma notável complementariedade entre repetição musical e variação poética, nas estrofes, e entre variação musical e repetição poética no refrão».

⁸¹ Vid. TAVANI (1983).

No apartado referido á retórica Ferreira cita diversas figuras como a sinonimia (máis ou menos estereotipada), a sinonimia amplificante, a inversión de palabras e a figura etimolóxica, preguntándose se esta formulación retórica sería extensiva á música. A resposta afirmativa vén dada por dúas vías: 1ª pola identificación e mesmo identidade na mesma persoa da autoría da letra e da música, verificándose a trasposición dos principios da composición literaria para a musical nos tratados medievais⁸²; 2ª mediante a análise dos indicios retóricos que aparecen na música das cantigas, sinalando a presenza de figuras de estilo musical en cinco cantigas que pasamos a reproducir no cadro adxunto:

FIGURAS	CANTIGAS Nº				
	I	II	III	IV	VII
<i>Abbreviatio</i>	Refrán (2ª parte)				Refrán (1ª parte)
<i>Amplificatio</i>	2º segmento da fr. $\alpha \Rightarrow$ 2º segm. de α'				
<i>Compar</i>					Refrán
<i>Exclamatio</i>				Inicio	Inicio
<i>Interpretatio</i>	Inicio da frase α'	Inicio da frase α'	Inicio da frase α'		
<i>Repetitio</i>					Refrán (p. central)
<i>Retrogradatio</i>					Refrán (p. final)

⁸² Cfr. FERREIRA (1986: 177): «A verosimilhança desta hipótese é reforçada pelo facto de os tratadistas musicais se terem apropriado, a partir do século XI, de categorias da retórica literária, usando-as como instrumentos de análise musical; há fortes indícios de que esta apropriação se terá estendido, na segunda metade de século XII, ao domínio da composição polifónica, o que é tanto mais provável quanto os compositores ream geralmente também poetas de mérito. No final do século XIII, o uso das figuras de retórica musicais nas composições polifónicas é atestado pela edição moraviana do tratado *De mensurabili musica*; entre as várias *colores* aí descritas conta-se, por exemplo, uma figura de estilo que consiste na repetição de um motivo sobre graus consecutivos descendentes, baptizada de *sonus ordinatus*».

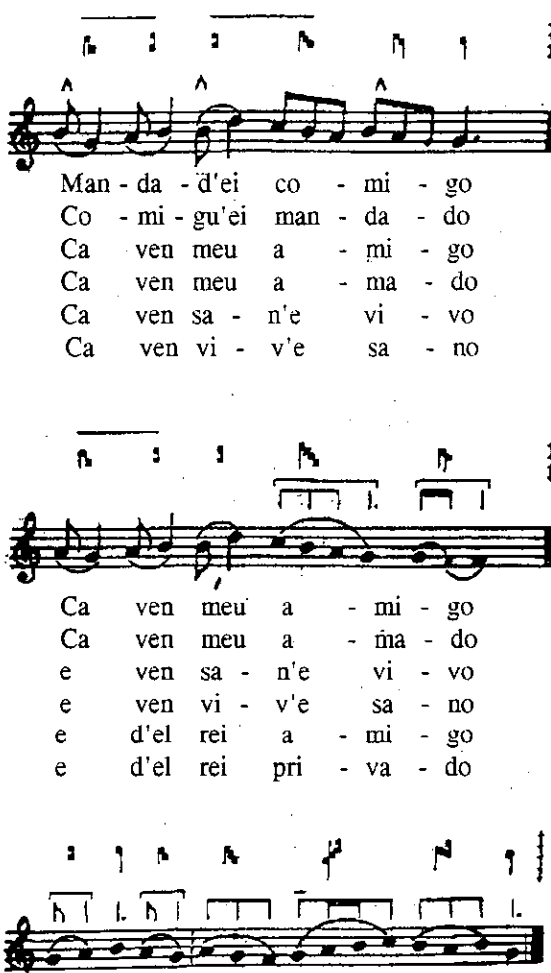
Hai unha evidente adecuación entre a expresión poética e a expresión musical, en consonancia coa *convenientia* retórica, que trascende ao conxunto das cantigas nunha concepción unitaria que xa fora sinalada por diversos estudiosos⁸³. En relación coa *dispositio*, Ferreira formula a hipótese da correspondencia entre as seis primeiras cantigas e as partes en que, segundo os tratadistas medievais, ha de ser ordenado o discurso: I (*proemium*), II (*narratio*), III (*tractatio*), IV (*probatio*), V (*refutatio*) e VI (*epilogus*). Finaliza o capítulo Ferreira situando a cantiga VII como unha *fiinda*.

Completa o estudio con tres *apéndices*. No primeiro deles compara a versión propia do texto musical da CSM 10 (feita a partir do manuscrito *To* e coincidindo no esencial coa de Anglès) coa de Schindler. No segundo reproduce a música das CSM 38, 150, 264 e 293 polo seu valor paradigmático con relación ao exposto para as cantigas do *Pergamiño Vindel*, e terceiro traspón a melodía de cinco *Cantigas de Sta. Mª* a outras tantas composicións profanas de análoga estrutura métrica e rítmica.

Se procedemos a unha análise da edición da melodía das cantigas realizada por Ferreira, observamos que en todas elas hai tres tipos de frases musicais (Vid. FORMA no cadro da pax. 268): dúas son similares e corresponden aos versos dos dísticos, sendo representadas como α e α' respectivamente, en tanto que a terceira, representada como β , aparece no refrán. Hai ademais no refrán da primeira cantiga unha frase adicional da β , similar ás dos dísticos, que aparece representada como α'' .

⁸³ Xa antes de que Vindel descubrixe o Pergamiño xa sinalara Teodosio Vesteiro Torres o carácter unitario das cantigas cando editou por primeira vez o *Cancioneiro* de Codax. Vid. VESTEIRO (1876). Tamén se referiu a este extremo Eladio Oviedo y Arce, quen suxeriu un cambio na orde das cantigas por estimar que ese era o sentido da narración: VI, VII, III, IV, I, II e V. Vid. OVIEDO Y ARCE (1917).

Coa finalidade de confrontar o texto coa melodía e os cambios que se producen nela cos artificios poéticos, como exemplo procedemos a reproducir a edición da segunda cantiga⁸⁴:



1 Man - da - d'ei co - mi - go
 3 Co - mi - gu'ei man - da - do
 5 Ca ven meu a - mi - go
 7 Ca ven meu a - ma - do
 9 Ca ven sa - n'e vi - vo
 11 Ca ven vi - v'e sa - no

2 Ca ven meu a - mi - go
 4 Ca ven meu a - ma - do
 6 e ven sa - n'e vi - vo
 8 e ven vi - v'e sa - no
 10 e d'el rei a - mi - go
 12 e d'el rei pri - va - do

R/ E i - rei ma - dr'a Vi - go!

Nesta cantiga podemos observar que case non hai cambios entre o primeiro tipo melódico (correspondente aos versos dos dísticos con número impar) e o segundo (correspondente aos pares). Tampouco hai un cambio acentuado entre estes e o tipo correspondente ao refrán, o que vén a coincidir co sinalado por Prieto (Vid. 2.3.1 pax. 218 e Nota Nº 144), para quen esta cantiga, formada por pentasílabos dun só hemistiquio, era un dos casos paradigmáticos de métrica acentual nos Cancioneiros

⁸⁴ Cfr. FERREIRA (1986: 131).

con periodicidade perfecta no ritmo, ao estar formada por bímetros anapésticos co primeiro pé incompleto por careceren da sílaba átona inicial en aplicación do principio das *categorías facultativas*.

Con todo, aínda que non se observen cambios fortes na melodía, vemos que os versos repetidos como consecuencia do *leixa-pren*, participan dos dos dous tipos melódicos, xa que despois de seren cantados de acordo co segundo, retoman o primeiro (o dos versos iniciais). Se confrontamos as cantigas seguindo a numeración asignada por Ferreira⁸⁵ apreciamos o mesmo fenómeno (agás nas dúas últimas, carentes de notación musical e de *leixa-pren*, respectivamente) que sintetizamos no cadro que segue:

CANTIGAS Nº														
I			II			III			IV			V		
V	M	ITER.	V	M	ITER.	V	M	ITER.	V	M	ITER.	V	M	ITER.
1	A	PNLP1	1	A	PNLP1	1	A	PNLP1	1	A	PNLP1	1	A	PNLP1
2	B	PLP	2	B	PLP1	2	B	PLP	2	B	PLP1	2	B	PLP
3	A	PNLP1'	3	A	PNLP1'	3	A	PNLP1'	3	A	PNLP1'	3	A	PNLP'
4	B	PLP'	4	B	PLP1'	4	B	PLP'	4	B	PLP1'	4	B	PLP'
5	A	PLP	5	A	PLP1	5	A	PLP	5	A	PLP1	5	A	PLP
6	B	PNLP2	6	B	PLP2	6	B	PNLP2	6	B	PLP2	6	B	PNLP2
7	A	PLP'	7	A	PLP1'	7	A	PLP'	7	A	PLP1'	7	A	PLP'
8	B	PNLP2'	8	B	PLP2'	8	B	PNLP2'	8	B	PLP2'	8	B	PNLP2'
V = núm. de verso ITER. = artificios do paralelismo: PNLP/PNLP' 1/2 = Versos paralelos que non interveñen no Leixa-pren (1º e 2º)			9	A	PLP2	PLP/PLP' 1/2 = Versos paralelos que interveñen no Leixa- pren (1º e 2º nas cantigas pares). M = tipo melódico			9	A	PLP2	A = primeiro tipo melódico (α para Ferreira). B = segundo tipo melódico (α' para Ferreira).		
			10	B	PNLP2				10	B	PNLP2			
			11	A	PLP2'				11	A	PLP2'			
			12	B	PNLP2'				12	B	PNLP2'			

Ademais do refrán, que non figura no cadro e ao que lle corresponde-
ría o terceiro tipo melódico (B e Bα" para Ferreira), os únicos versos
cantados cunha soa melodía son os paralelos iniciais e finais (PNLP)

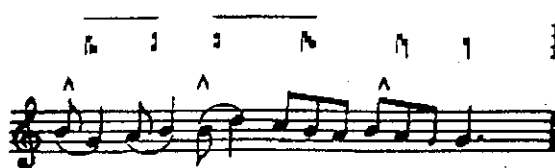
⁸⁵ Só numera os versos dos disticos.

que figuran en cursiva no cadro. Os demais versos, afectados polo procedemento iterativo do *leixa-pren* (PLP), aparecen repetidos (2=5 e 4=7 nas cantigas impares; 2=5, 4=7, 6=9 e 8=11 nas cantigas pares), participando das dúas melodías ao cambiaren de posición no dístico. Na cantiga VII por non haber *leixa-pren* corresponde a cada verso, tanto nos dísticos como no refrán, un único tipo melódico.

Estes cambios na melodía demostran o sinalado por Ferreira, quen en contra da hipótese de Tavani nega a posibilidade de extensión da melodía mediante o *leixa-pren* (Vid. pax. 267 e Nota Nº 76), e tamén se poderían considerar como a posible causa dos cambios no ritmo que, como sinalamos en traballos anteriores (Vid. Nota Nº 77), afectan á versificación acentual da cantiga paralelística. Sen embargo esta explicación vén a resultar aparentemente contradictoria co carácter da periodicidade rítmica perfecta que lle atribúe Prieto á segunda cantiga.

A explicación podemos atopala unha vez máis na forma musical e na relación entre esta e os procedementos da cantiga paralelística: Tendo en conta que no paralelismo perfecto cada verso dos dísticos consta de dous segmentos, permanecendo invariable o primeiro (agás nos casos de inversión da frase), e sendo o segundo o que sofre variacións que oscilan entre a última palabra (*palavra-rima*) e a totalidade do segmento nos versos paralelos, na edición da música desta cantiga podemos apreciar como nos dous tipos melódicos que corresponden aos dísticos (A e B no cadro anterior) coincide totalmente o segmento musical que corresponde ao primeiro segmento dos versos paralelos, de forma análoga á coincidencia no total no texto, polo que o primeiro segmento da melodía é idéntico na totalidade dos versos dos dísticos. Asemade, como se vén de indicar, as diferencias entre os segundos segmentos dos dous tipos

melódicos non son grandes, o que nos leva a considerar que, se neste caso o *leixa-pren* non conleva cambios no ritmo, é porque os cambios na música non se dan no primeiro segmento e resultan case imperceptibles no segundo. Así, en contra do que observamos noutras composicións, o *leixa-pren* da segunda cantiga mantén o ritmo ao igual que o paralelismo. A identidade melódica dos segmentos podemos apreciála reproducindo unha vez máis a edición de Ferreira, a fin de confrontar a notación musical co texto dos versos paralelos:



1º SEGMENTO | 2º SEGMENTO

1	Man - da - d'ei co - mi - go
3	Co - mi - gu'ei man - da - do
5	Ca ven meu a - mi - go
7	Ca ven meu a - ma - do
9	Ca ven sa - n'e vi - vo
11	Ca ven vi - v'e sa - no



1º SEGMENTO | 2º SEGMENTO

2	Ca ven meu a - mi - go
4	Ca ven meu a - ma - do
6	e ven sa - n'e vi - vo
8	e ven vi - v'e sa - no
10	e d'el rei a - mi - go
12	e d'el rei pri - va - do

Así podemos falar de "paralelismo perfecto" nos tipos melódicos, o que non invalida a apreciación de Ferreira xa que o *fa cadencial* ao que alude está no segundo segmento do segundo tipo ou frase melódica. Hai un cambio de melodía por máis que o ritmo permaneza inalterado.

A acentuación (Vid. cadro da pax. 267) é totalmente regular nas sílabas 2ª e 5ª, xa que se ha de prescindir do acento na 3ª por contigüidade de tónicas. Asemade a segunda recibe o apoio, o que viría a confirmar plenamente a análise métrica de Prieto e carácter acentual da versificación desta cantiga.

Unha vez verificada a perfecta sintonía entre o ritmo poético e a melodía e o ritmo musical na segunda cantiga do *Pergamiño Vindel* ¿Por que non verificar os extremos anteriores na outra cantiga de Codax que foi obxecto de análise por parte de Prieto?

Na segunda parte (Vid. 2.3.1 pax. 218-19) xa manifestamos a nosa discrepancia coa análise métrica de Prieto nos versos que interveñen no *leixa-pren*, ao tempo que coincidimos plenamente coa dos demais versos. Ferreira non obvia como Prieto as diferencias entre os segundos hemistiquios e mediante a diérese incrementa o número de sílabas nos versos paralelos que non interveñen no *leixa-pren* (*mi-a*, *tre-i-des*). Tamén incrementa a forma e nos versos paralelos finais por considerar que se trata dun grafema omitido. Os versos do *leixa-pren* teñen unha sílaba máis cando forman parte das dúas primeiras estrofas, ao non facer sinalefa, cousa que si sucede cando pasan á posición inicial e reciben o primeiro tipo ou frase melódica nas estrofas finais. Todas estas intervencións estarían xustificadas tanto para Ferreira como para Cunha na adecuación do texto ás notas musicais.

O deterioro que sufriu esta cantiga no manuscrito fai que a reconstrucción da música que realiza Ferreira no deixe de ser conxectural, principalmente nos segundos segmentos, polo que nunca sería fiable unha comprobación como a realizada coa cantiga anterior. Así non podemos saber con certeza se as intervencións de Ferreira na edición textual están

plenamente xustificadas, ou se os cambios na melodía corresponden aos cambios no ritmo que detectamos nos versos do *leixa-pren*. Por todo o anterior prescindiremos de analizar esta cantiga nos mesmos termos que a segunda, deixando o estudio da versificación para a seguinte parte.

Se analisamos as edicións das restantes cantigas con música, tendo en conta a división en segmentos nos versos paralelos e no tipo melódico que lles corresponde, na primeira temos:



1º SEGMENTO | 2º SEGMENTO

- | | | | | |
|---|--------------|-------|------|---------|
| 1 | On-das do | ma-re | de | Vi - go |
| 3 | On-das do | ma-re | le - | va - do |
| 5 | Se vis - tes | me-u | a - | mi- go |
| 7 | Se vis - tes | me-u | a - | ma- do |



1º SEGMENTO | 2º SEGMENTO

- | | | | | |
|---|-------------|---------------|-------|----------|
| 2 | se vis -tes | me-u | a - | mi - go? |
| 4 | se vis -tes | me-u | a - | ma - do? |
| 6 | o por que | e - u | sos - | pi - ro? |
| 8 | o por que | ei gran coi - | da | do? |



E ai Deus! Se ve-rrá ce - do?

Podemos observar que o primeiro segmento da música de cada un dos tipos melódicos correspondentes aos dísticos varía na primeira nota, producíndose unha variación maior no segundo segmento que é no que se produce o cambio esixido polo paralelismo).

Nesta cantiga hai un cambio de ritmo nos segundos versos paralelos (os do *leixa-pren*) que son precisamente os que participan dos dous tipos melódicos, para retomar o ritmo inicial nos versos paralelos finais. O e paragóxico engadido por Ferreira, ademais estar xustificado pola música, contribúe á regularización do ritmo acentual, evitando versos paralelos de ritmo mixto.

En canto á outra intervención consistente na diérese dos ditongos nos monosílabos *meu* e *eu* resulta máis controvertida a súa oportunidade. No caso de *meu* contribúe ao isososilabismo cos versos anteriores aos que se lles engadiu o e paragóxico, sen embargo, desde o punto de vista da métrica rítmica, orixinaría versos amétricos na tipoloxía de Prieto, ao estaren formados por un hemistiquio con dous pés iámbicos, seguidos por un anapesto.

A consideración de *eu* como hiáto leva a editar o verso paralelo correspondente na variante de B e V (iniciado por *o*), co que a base sería idéntica, como corresponde ao paralelismo perfecto, sen embargo a atribución a un erro do escriba (como os que cometeu na terceira) da omisión do *o* non parece unha explicación suficiente, debido ás alteracións de medida e ritmo que ocasiona. Tendo en conta as posibilidades de edición que estudiaremos na cuarta parte, seguiremos de momento a lectura do manuscrito para este último verso paralelo.

As fórmulas rítmicas resultantes de acordo coa nomenclatura utilizada nas exemplificacións citadas nas partes anteriores serían:

$$\{[(-\acute{o})][(o\ o\acute{o})][(o\ o\acute{o})]\}$$

para os primeiros versos paralelos (numerados por Ferreira como 1 e 3), nos que, o mesmo que Ferreira, incluímos o e paragóxico en *mare de Vigo*:

$$\{[(o \acute{o})][(o \acute{o})(o \acute{o})]\}$$

para os versos que interveñen no *leixa-pren* (numerados 2=5 e 4=7), e

$$\{[(o \ o \acute{o})][o \ o \acute{o}]\}$$

para os versos paralelos finais (numerados 6 e 8) sen que nestes casos, a diferenza de Ferreira, fagamos diérese en *meu* e *eu*, respectivamente; se ben hai que admitir que a concordancia do texto coas notas musicais provocaría un alongamento das sílabas que, na execución cantada correspondería a unha duración dobre, concordando plenamente o ritmo poético co musical no caso de *meu* e producíndose unha aparente falta de sintonía en *eu* por coincidir cun tempo non marcado por contigüidade de monosílabos, considerándose palabra métrica a secuencia *eu sospiro*.

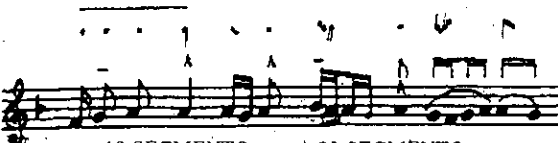
No verso do refrán, seguindo a Ferreira⁸⁶, cómpre sinalar a presenza de dous tipos melódicos que corresponden ao carácter mixto do seu ritmo acentual, ademais de estar formado por dous hemistiquios, representándose mediante esta fórmula:

$$\{[(o \ o \acute{o})]\}||\{[(o \acute{o})(o \acute{o})]\}$$


na que podemos ver que cada un dos dous hemistiquios ten diferente ritmo, sendo o do primeiro deles do mesmo tipo que o dos versos que non interveñen no *leixa-pren*, en tanto que o do segundo vén a coincidir co do *leixa-pren*, tendo en conta que os dous hemistiquios son monómetros e os versos son bímetros ou trímetros incompletos en aplicación do principio da elisión das categorías facultativas (Vid. 2.3 pax. 207 e 211).

⁸⁶ Vid. nesta parte o cadro da pax. 268.


Na cuarta cantiga observamos un comportamento similar á que se vén de analizar, apreciándose nela algunhas diferencias nas notas do primeiro segmento nos dous tipos melódicos, como podemos ver na edición de Ferreira que reproducimos engadindo a indicación dos segmentos:



	1º SEGMENTO	2º SEGMENTO
1	Ai Deus se sa - b'o -ra meu	a - mi - go
3	Ai Deus se sa - b'o -ra meu	a - ma - do
5	Co-m'eu se-nhei - ra es - tou	en Vi - go
7	Co-m'eu se-nhei - ra en Vi	- go ma - nho
9	E nu - lhas gar - das non ei	co-mi - go
11	E nu - lhas gar - das mi - go	non tra - go



	1º SEGMENTO	2º SEGMENTO
2	cô-m'eu se - nhei - ra es - tou	en Vi - go!
4	co-m'eu en Vi - go se - nhei - ra ma - nho!	
6	e nu - lhas gar - das non ei	co-mi - go!
8	e nu - lhas gar - das mi - go	non tra - go!
11	er - gas meus o - lhos que cho - ran mi - go!	
12	er - gas meus o - lhos que cho - ran am - bos!	



R/ E vōu na - mo - ra - da...

Todos os versos dos dísticos están divididos en dous hemistiquios que no primeiro tipo melódico só coinciden cos segmentos dos primeiros versos paralelos, en tanto que no segundo tipo (o correspondente aos segundos versos de cada dístico) coincide perfectamente en todos. Nótese que practicamente non varía a música do segundo segmento, tanto no primeiro como no segundo tipo melódico.

O cambio de ritmo que observamos nesta cantiga, vén a coincidir en parte co sinalado na cantiga anterior, xa que tamén se dá nos segundos

versos paralelos, propagándose aos restantes versos que interveñen no *leixa-pren* (2=5, 4=7, 6=9 e 8=11) e aos versos paralelos finais. Só reaparece o ritmo dos primeiros versos no refrán coa diferenza de que neste hai un metro menos.

Na edición desta cantiga Ferreira mantén *meu* como monosílabo, xa que non afecta á estrutura musical; tendo en conta que tanto nesta como na primeira cantiga aparece a secuencia *meu amigo / meu amado*, podemos considerar a harmonización como un argumento máis para prescindir das diéreses, considerando que corresponde ás notas musicais un alongamento da sílaba na execución cantada, con independencia de que coincida co tempo forte ou co fraco.

As fórmulas rítmicas para os dísticos desta cantiga serían:

$$\{[(o \acute{o})][(o \ o \acute{o})]||[(o \ o \acute{o})]\}$$

para os primeiros versos paralelos (1 e 3 na num. de Ferreira) e

$$\{[(o \acute{o})(o \acute{o})]||[(o \acute{o})(o \acute{o})]\}$$

para os restantes versos paralelos. Neste caso hai que sinalar que no verso 11 o paralelismo por inversión da frase ocasiona, desde o punto de vista do ritmo, o fenómeno da inversión do primeiro pé do segundo hemistiquio ou *iambic reversal* na secuencia *migo non trago*. Este fenómeno, habitual na versificación xermánica (Vid. 1.2.1.2 pax. 22 e 2.2 pax. 177), como podemos apreciar, nesta cantiga ten o seu apoio na notación musical. Ademais hai que ter en conta que o principio das sílabas extramétricas tamén afecta ás postónicas en final de hemistiquio⁸⁷, como sucede na totalidade dos versos dos dísticos desta cantiga.

⁸⁷ Este principio que xa aparecía nas *Leys d'amor* (Vid. 1.3.3.3.1 pax. 131): foi recollido por Prieto na súa formulación (Vid. 2.3 pax. 211).

O refrán está formado por un só hemistiquio cun ritmo que vén coincidindo co do primeiro hemistiquio dos primeiros versos paralelos, coa única diferenza de que o pé incompleto inicial ten unha sílaba átona no comezo. A súa fórmula rítmica é a mesma que lle atribúe Prieto Alonso á totalidade dos versos da 2ª cantiga (Vid. pax. 273-275):

{[(o ó)(o o ó)]}

Na quinta cantiga son idénticas as notas do comezo do primeiro segmento nos dous tipos musicais correspondentes aos dísticos. O deterioro do manuscrito dificulta a confrontación do texto e a melodía, aínda que o estado de conservación da notación musical sexa aceptable. Deixamos para a cuarta parte a análise do ritmo desta cantiga. Na sétima cantiga, as diferenzas entre as frases musicais non teñen transcendencia no cambio de ritmo por non haber nela *leixa-pren*.

As análises destas tres cantigas permiten verificar que os cambios no ritmo, que están aparentemente condicionados polos procedementos iterativos, só se dan nas composicións de Martin Codax se hai disparidades no comezo das frases musicais correspondentes aos dísticos.

Finalmente cómpre salientar a regularidade acentual observada por Ferreira (Vid. cadro da pax. 267), xunto cunha total *adaequatio* entre a forma poética e musical, polo que concluíremos que o Cancioneiro de Martin Codax foi concebido como unha obra global, realizada dentro dos parámetros da célula á que aludimos no apartado 3.1, e con plena integración da palabra, a música e posiblemente a danza. A este respecto podemos ver as alusións que aparecen na sexta cantiga⁸⁸.

⁸⁸ Con toda certeza tiña música pois, aínda que figure sen notación musical no manuscrito, sería impensable que o copista pasase o traballo de escribir un pentagrama para non poñer as correspondentes notas.

3.2.2 O FRAGMENTO SHARRER:

No verán de 1990 Harvey L. Sharrer descubría no Arquivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa os fragmentos de sete cantigas de amor con música de D. Dinis nun pergamiño que encadernaba un libro do Cartório Notarial de Lisboa. As cantigas que nel figuran coinciden coas series respectivas dos Cancioneiros da Vaticana e da Biblioteca Nacional, tanto na orde como nas versións, aproximándose máis ás do primeiro. As dimensións orixinarias da folla serían 30 x 52 cm. aproximadamente que debido á mutilación sufrida quedaron reducidas a 27 x 40 cm. no estado actual.

O texto está distribuído en tres columnas de anchura desigual (67 mm. para a primeira e 87 para as outras). Os primeiros versos de cada composición levan sobre eles a notación musical, aparecendo disposta en liñas seguidas, como se de prosa se tratase, a totalidade dos versos. Tendo en conta o tipo de letra correspondería a comezos do século XIV.

Para o seu descubridor este pergamiño sería unha folla mutilada dun cancioneiro máis extenso, tal vez o *Livro de trovas de D. Dinis* ou ben, á vista do formato, dun cancioneiro colectivo xenérico ou xeral.

As primeiras informacións do seu descubrimento apareceron xa no primeiro ano despois de producirse⁸⁹, culminando no IV Congreso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Lisboa en outubro de 1991, no que se presentaron tres comunicacións sobre o pergamiño: as de António J. R. Guerra e Manuel Pedro Ferreira, precedidas pola do propio Sharrer, sendo recollidas nas Actas publicadas en 1993⁹⁰.

⁸⁹ A primeira noticia apareceu no xornal *Pública* nunha entrevista realizada ao que era o Director do Arquivo Nacional da torre do Tombo nas datas do descubrimento, Prof. Martim de Albuquerque por Isabel Braga publicada o 15 de xullo de 1991 (p. 28). Antes apareceran referencias xa desde finais de 1990 (Vid. SHARRER (1993: 14 e NOTA &).

⁹⁰ Vid. SHARRER (1993), GUERRA (1993) e FERREIRA (1993).

A comunicación de Sharrer comeza por relatar as circunstancias nas que o descubriu, pasando logo á descrición do manuscrito, con atención ás características codicolóxicas e materiais e aos aspectos paleográficos, concluíndo que é un folio dun códice producido probablemente no *scriptorium* de D. Dinis. Continúa coa transcripción do texto, que despois confronta co texto dos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Vaticana con comentarios. A comunicación de António Guerra versa sobre os aspectos materiais e paleográficos do pergamiño.

Manuel Pedro Ferreira aborda o contido musical do manuscrito na súa comunicación titulada *Relatório Preliminar sobre o Conteúdo Musical do Fragmento Sharrer* que se presenta como anticipo da edición crítica que está a preparar conxuntamente con Sharrer. Comeza ponderando a importancia do fragmento e aclarando a terminoloxía empregada. Pasa logo a sinalar a presenza de tres "mans" na anotación musical que designa como A (o anotador das cantigas 1, 2 e 6); B (o que anotou as cantigas 3 e 4) e C (o da 5 e 7).

Continúa Ferreira sinalando as características gráficas do pergamiño, entre as que se ha de salientar o emprego dunha notación derivada da mensural francesa da segunda metade do século XIII, con peculiaridades ibéricas que o relacionan co *Pergamiño Vindel* e coas *Cantigas de Santa Maria* en relación co emprego de determinadas grafías exclusivas. A interpretación musical do fragmento plantexa diversos problemas como o da perda da clave inicial que nalgún caso pode subsanarse mediante a presenza de *custos*⁹¹ que resolven a indefinición mélica, en tanto que noutros a reconstrucción é conxectural aínda que se fundamentase nas hipóteses de lectura baseadas no contexto ou en paralelismos melódicos.

⁹¹ Cfr. FERREIRA (1993: 35): «*Custos* é um sinal no fim da pauta indicando, para maior fluência da leitura, a nota que inicia a pauta seguinte».

Outros problemas están relacionados coa interpretación do ritmo⁹². A este respecto sinala Manuel Ferreira que as características ritmicas e acentuais da música do fragmento só se poderán determinar despois da transcripción e análise detallada de cada unha das cantigas; sen embargo considera que non lles resulta totalmente estraño o *ritmo modal* e que a relación da melodía coa acentuación é diferente da que el atopou nas cantigas de Martin Codax.

Tamén resulta problemática a identificación das formas musicais que se asocian aos poemas debido ao estado de deterioro do documento⁹³. Estas dificultades non son impedimento para que Ferreira poida tirar algunhas conclusións como as repeticións melódicas en tres cantigas; unha maior afinidade da súa música coa da *chanson* francesa que coa da *cansó* provenzal ou a ausencia de características corais ou coreográficas que, xunto coa falta de expansión ornamental ou mudanza temporal, diferencia aos refráns destas cantigas de amor dos das cantigas de amigo. Finaliza a comunicación editando os signos musicais empregados no códice e unha restauración hipotética de parte da música da sexta cantiga.

⁹² Cfr. FERREIRA (1993 :37): «...Dado que as passagens silábicas são relativamente escassas e nem todas as ligaduras têm um significado mensural claramente definido, a transcrição rítmica terá frequentemente de se basear no contexto, no testemunho de fontes teóricas e musicais contemporâneas ou no significado quer de formas análogas, quer da mesma forma em situação diversa; o recurso ao contexto é infelizmente limitado pela pequenez da amostra e pelo estado lacunar do documento. Uma abordagem cuidadosa permitirá, não obstante, chegar a soluções caracterizadas por um maior ou menor grau de certeza: soluções praticamente certas, se unanimemente suportadas pela documentação relevante e portanto assumíveis como verdadeiras; prováveis, se logicamente fundamentadas e, face à informação histórica disponível, inequivocamente mais adequadas do que outras possibilidades; ou, no mínimo, conjecturais, quando não haja elementos para avaliar da verdade mas apenas da plausibilidade da solução».

⁹³ Cfr. FERREIRA (1993: 38): «Há versos inteiros de que se perdeu a música, e em muitos dos restantes as lacunas são de molde a suscitar dúvidas sobre o contorno da frase musical correspondente. Deve ainda ter-se em conta que, na tradição trovadoresca, a liberdade de variação da intervalica e em certos casos e de forma limitada do contorno melódico de uma frase aquando da sua repetição é um factor de ambiguidade que torna especialmente delicada a avaliação das diferenças registradas entre os trechos melódicos».

3.3 CONCLUSIÓNS:

Temos pois dous textos con música no cancioneiro profano da lírica medieval galego-portuguesa, sen embargo o estado de deterioro e a falta dunha edición crítica non nos permiten tirar conclusións do *Fragmento Sharrer*, á marxe das coincidencias co PV e coas CSM. En canto ao outro documento incluído no *corpus* da presente investigación, o *Pergamiño Vinde1*, ademais das conclusións que no seu día tirou Ferreira e ás que nos referimos de forma reiterada no apartado 3.2.1.1, consideramos oportuno insistir unha vez máis na caracterización do ritmo como *rapsódico*, como consecuencia do tipo de notación empregada, e, fundamentalmente, na correspondencia entre o texto poético e texto musical que ademais coincide cunha regularidade acentual que limita a distribución arbitraria que se lle atribúe ao tipo rapsódico. Tendo en conta a implicación da acentuación regular na construción poético-musical, así como o carácter paradigmático atribuíble a esta serie de cantigas, tomaremos en especial consideración a hipótese de Ferreira sobre o carácter acentual da versificación das cantigas de amigo.

Seguindo coa relación entre o texto poético e o musical e entre os artificios e a música, partindo da observación de Ferreira que volve inviable a hipótese de Tavani con relación á expansión da melodía en virtude do mecanismo de *leixa-pren*, despois confrontar o texto coa melodía na edición de Ferreira (nas cantigas con *leixa-pren* e música nas que o permitiu o estado de conservación) concluímos que os versos que interveñen no *leixa-pren* na súa execución cantada participan das dúas melodías que corresponden aos dísticos, observando un comportamento rítmico diferente en función de que exista ou non identidade mélica no inicio de cada frase musical: Hai cambios no ritmo cando hai deferencias

nas primeiras notas do primeiro segmento (o que corresponde á *base* que permanece invariable nos versos paralelos). Permanece o mesmo ritmo cando as primeiras notas son idénticas.

Esta conclusión que tiramos das cantigas de Martin Codax podería ser considerada como hipótese da causa dos cambios de ritmo observados no *leixa-pren* de determinadas cantigas, fronte a outras nas que non se dá e fronte ao *paralelismo*, que, como é obvio, mantén o ritmo en todas elas. Infelizmente a falta de textos musicais non permite a súa verificación, tal e como o fixemos neste caso, polo que non se pode demostrar a orixe musical dun fenómeno que aparecerá con frecuencia nas análises métricas da cuarta parte.

Xa trascendendo ás cantigas de Martin Codax e seguindo o exposto por Ferreira en relación co sistema modal e os moldes rítmicos, ao que nos referimos no apartado 3.1 (Vid. pax. 246-48), concluiremos que as equivalencias e as posicións obrigatorias levan necesariamente a un tipo de ritmo ascendente con intervalos de dúas sílabas fracas (ritmo anapéstico) ou unha soa sílaba fraca (ritmo iámbico) entre dous tempos fortes. As sílabas non marcadas anteriores e posteriores respectivamente ao primeiro e último tempo marcado, son irrelevantes para o ritmo en aplicación dos principios de anacruse e paragoxe.

Queda aínda por resolver a cuestión da tese de Stevens e a súa *ars rítmica*, baseada nas descrições dos teóricos medievais e aparentemente contradictoria co carácter modal gregoriano que lle atribúe Ferreira á música do *Pergamiño Vindel*. Tataremos de solucionala observando en primeiro lugar se na realidade había os requirimentos fónicos para a *ars métrica* ou ben se a *imitatio* podía levar a unha restauración artificial da cantidade silábica na versificación, o que tamén condicionaría

na tese de Stevens a música dos xéneros poéticos. En segundo lugar, se observamos a representación paleorromance nos novos fonemas que ían xurdindo na evolución, vemos múltiples vacilacións dentro dunha tendencia á representación etimolóxica. ¿Non podería suceder o mesmo coa música e a poesía nun contexto no que se consideran as formas clásicas como modelos a imitar? Se o modelo era o gregoriano (o sistema modal), a música pode estar escrita de acordo con ese modelo, mesmo nos casos nos que non corresponde exactamente con ese tipo musical.

Hai dúas posibilidades: ou ben a *ars-metrica* era puramente nominal, tendo unha execución de *ars ritmica*; ou ben a imposición do modelo permitía a pervivencia de aquela, prescindindo duns requirimentos fónicos que, se ben xa non existían na fala, continuaban estando presentes a nivel escolástico. As diferencias de *ars* serían máis ben de tipo estilístico ou de modelo de execución, cando non de simple nomenclatura. En todo caso, hai un ritmo musical que serve de apoio ao ritmo poético; ademais hai que ter en conta que na versificación (mesmo na actualidade) a terminoloxía empregada para a métrica rítmica corresponde á métrica cronémica, complicándose nas referencias musicais con posibles equívocos con relación ao ritmo e á duración. Unha vez máis botamos en falta un estudio global descritivo do sistema na versificación e na música que permitise a superación das teorías parciais.

Finalmente, como conclusións globais desta terceira parte insitiremos no papel do ritmo como factor unificador dentro da célula á que aludimos no apartado 3.1 e que verificamos no estudio de Ferreira e na necesidade de que a edición dos textos con música sexa abordada desde unha perspectiva integral, superando os enfoques parciais desde unha única perspectiva, ben sexa a poética ou a musicolóxica. A este respecto

cabe sinalar como exemplo o traballo de edición global de Ferreira que permite superar polémicas como a que enfrontou a Ribera e Anglès, resultado das diferencias ideolóxicas, formativas e deformativas de ambos, e, fundamentalmente da falta dun enfoque global, xa que Anglès mantén a perspectiva exclusiva do musicólogo, en tanto que a de Ribera é a do teórico da literatura, dous enfoques lamentablemente enfrontados, sendo perfectamente complementarios.

3.4 BIBLIOGRAFÍA CITADA NA TERCEIRA PARTE:

- AA. VV. (1857-80). *Grammatici Latini*, I-VII ed. de H. Keil, Leipzig.
- ANGLÈS, H. (1935). La música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona.
- ANGLÈS, H. (1943-64). *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio: Facsímil, transcripción y estudio crítico*, 3 vol. I (1964), II (1943) e III (1958), Barcelona: Diputación Provincial, Biblioteca Central.
- ANGLÈS, H. (1944). «La Música de las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio». *Arbor* N° 3, 127-148, Madrid, (reeditado por J. López Calo en (1975) *Scripta Musicologia*, T. I, 602-620, Roma: Edizioni di Istoria e Letteratura).
- BACON, R. (1859). *Opus tertium*, ed. J. S. Brewer, London: Rolls Series.
- BACON, R. (1897). *Opus maius*, ed. J. H. Bridges, Oxford.
- BARTOK, B. (1979). *Escritos sobre música popular*, México.
- CARDINE, E. (1982). *Semiología gregoriana*, Silos.
- CHAILLEY, J. (1961). «Compte-Rendu de H. Anglès, La música de las Cantigas de Santa María... III». *Revue de Musicologie*, XLVII (2), 208-213.
- CODAX, M. (1915). *Martin Codax. Las Siete Canciones de Amor, poema musical del siglo XII: publícase en facsímil ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel (Va acompañado de nueve fotografías)*, Madrid.
- CUNHA, C. Ferreira da (1949). *O Cancioneiro de Joan Zorro*, Rio de Janeiro.
- COUSSEMAKER, E. de (1864-76). *Scriptores de musica medii aevi*, 4 vol., Paris.
- D'ORVENIPE, D.L. [= Pedro Vindel] (1914). «Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martín codax, juglar del siglo XIII». *Arte Español*, III, N° 1, 27-31.
- FARAL, E. (1971). *Les Arts Poétiques du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècle*, Paris: Honoré Champion.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1982) «Les cantigas de amigo de Martin Codax». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, N° 99-100, 179-185, Poitiers (incluido en (1983) *Historia de la música española, I Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, 292-295, Madrid).
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1987¹). «Las Cantigas de Santa María. Replanteamiento musicológico de la cuestión». *Revista de Musicología*, vol. X N° 1, 15-37, Las Palmas de Gran Canaria.

- 1932
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1987²). «La interpretación melódica de las Cantigas de Santa María». *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*, 155-188, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
 - FERREIRA, M. Pedro (1986). *O Som de Martin Codax*, Lisboa: Unisys Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
 - FERREIRA, M. Pedro (1987). «Some remarks on the Cantiga». *Revista de Musicología*, vol. X Nº 1, 115-16, Las Palmas de Gran Canaria.
 - FERREIRA, M. Pedro (1993). «Relatório Preliminar sobre o Conteúdo Musical do Fragmento Sharrer». *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Vol I, 35-42, Lisboa: Cosmos.
 - GÉROLD, Th. (1983). *La Musique au Moyen Age*, Paris: Honoré Champion.
 - GUERRA, António J. R. (1993). «Contributos para a Análise Material e Paleográfica do Fragmento Sharrer». *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Vol I, 31- 33, Lisboa: Cosmos.
 - HUSEBY, G. V. (1983¹). *The 'Cantigas de Santa Maria' and the Medieval Theory of Mode*, Doctoral dissertation, Stanford University.
 - HUSEBY, G. V. (1983²). «Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria» in John S Geary et al. eds., *Florilegium Hispanicum: medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Cl. Clarke*, 81-101, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
 - HUSEBY, G. V. (1987). «The Common Melodic Background of "Ondas do mar de Vigo" and Cantiga 73». *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*, 189-201, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
 - JAMMERS, E. (1975). *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen ausser-liturgischen Musik des Mittelalters*. *Paleographie der Musik*, Kohlhm.
 - LLORENS, J.M. (1987). «El ritmo musical de las Cantigas de Santa Maria: Estado de la cuestión». *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*, 203-221, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
 - LÜTOLF, M. (1987). «Fünf Punkte zur Mehrstimmigkeit in Spanien von 1320/30». *Revista de Musicología*, vol. X Nº 1, 53-66, Las Palmas de Gran Canaria.
 - MARI, G. (1899) «I trattati medievali di ritmica latina». *Memoire del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere: Classe di lettere*, vol. XX, 373-496, Milano.
 - MARTÍNEZ TORNER, E. (1928). *Cancionero Musical*. Madrid.
 - MENÉNDEZ PIDAL, R. (1953) *Romancero Hispánico* (O. C. IX-X) 2 Vol., Madrid: Espasa Calpe.

- NODAR, F. (1994). *Aproximación al texto del corpus literario universal*, Kassel: Reichenberger.
- ODINGTON, W. (1970). *De speculatione musice*, ed. de F. Hammond, CSM XIV.
- OVIEDO Y ARCE, E. (1916-17). «El Genuino "Martín Codax", trovador gallego del siglo XIII». *Boletín de la Real Academia Gallega*, XI, Nº 109, 111, 112; e XII, Nº 113, 114 e 117, 1-16, 57-73, 89-104, e 121-135, 153-162, 233-257, A Coruña.
- PEREIRO, P. (1995). *Iniciación á linguaxe musical*, Santiago: Edicións Laiovento.
- POPE, I. (1934). «Mediaeval Latin Background of the thirteenth Century Galician Lyric». *Speculum*, IX, Cambridge (Mass.), 3-25.
- RANDEL, D. M. (1987). «La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio». *Revista de Musicología*, vol. X Nº 1, 39-51, Las Palmas de Gran Canaria.
- REOMENSIS, A. (1975). *Musica Disciplina*, ed de L.A. Gushee, CSM, XXI.
- RIBERA, J. (1922). *La música de las Cantigas de Don Alfonso el Sabio*, 3º vol. das *Cantigas de Santa María*, Madrid: Real Academia Española (reproducción facsímil 1991 Madrid: Caja Madrid-R.A.E.).
- RIBERA, J. (1925). «De música y métrica gallegas». *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, III, 7-35.
- RIPOLL, A. (1993). «Jarcha, Cantiga de amigo e a orixe da seguidilla na mélica tradicional. Unha análise comparativa de métrica acentual». *O Cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- RIPOLL, A. (1995²). «"Levantou-s'a velida... Levou-s'a velida" Unha análise de métrica rítmica na lírica medieval galego-portuguesa» *Boletín Galego de Literatura* Nº 14, 2º semestre, pp. 47-70.
- SHARRER, H. (1993). «Fragmento de Sete *Cantigas d'Amor* de D. Dinis, Musicadas-uma Descoberta». *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Vol I, 13-33, Lisboa: Cosmos, (publicado antes en 1991. *A Trabe de Ouro*, IV, Nº 8, 543-562).
- SORIA, A. (1993). «Notas sobre oralidad. Mutaciones en la Tradición». *O Cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- TAFALL ABAD, S. (1917). «Texto Musical de Martín Codax». *Boletín de la Real Academia Gallega*, XII, Nº 118, 265-271, A Coruña.
- TAVANI, G. (1983). «Paralelismo e iteração. À margem do critério jakobsoniano de pertinência: a propósito das cantigas de Martin Codax». *Poesia e Ritmo*, 143-164, Lisboa.
- TAVANI, G. (1986). *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.

1992.

- TOUMA, H. (1987). «Indications of Arabian Musical Influence on the Iberian Peninsula from the 8th to the 13th Century». *Revista de Musicología*, vol. X Nº 1, 137-150. Las Palmas de Gran Canaria.
- VASCONZELOS, C. Michaëlis. (1915). «A Propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor». *Revista de Filología Española*, II, cuaderno 3, 258-273.
- VESTEIRO, T. (1876). «Martín Codax». *El Herald Gallego*, 5-VI, Ourense.
- WERF, H. van der (1987). «Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa Maria». *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*, 223-234, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- ZUMTHOR, P. (1984). «The Text and the Voice» en *New Literary History*.

CUARTA PARTE

4. AS FÓRMULAS RÍTMICAS NOS CANCIONEIROS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESES:

4.1 A VERSIFICACIÓN ACENTUAL: NOMENCLATURA E FÓRMULAS:

Nos apartados 2.3 e 2.3.1 xa nos ocupamos dos estudos nos que se aplica á poética galega e á da lírica medieval galego-portuguesa, o sistema de representación do verso acentual como un modelo teórico, sendo Prieto Alonso o pioneiro neste tipo de traballos. Nesta parte aplicaremos o mesmo método de análise a un *corpus* formado pola totalidades dos poemas de tema amoroso que figuran nos cancioneros medievais galego-portugueses¹ nos que aparece este tipo de versificación.

Nesta análise seguiremos coa aplicación dos seis principios formulados por Prieto para a métrica acentual galega, e aos que nos referimos reiteradamente (Vid. 2.3.1 pax. 211). A estes principios engadimos os de *iambic reversal* ou pé invertido, e o de tempo marcado en sílaba átona.

Como indicamos na segunda parte, consideramos que os poemas ritmicos que imos analizar están formados por versos acentuais nos que se dá unha estrutura xerarquizada en base ás marcas débil e forte que se organizan nos diferentes niveis o categorías métricas (sílaba, pé, metro, e hemistiquio) de cada verso.

Seguindo a Kiparsky e a Prieto², en cada secuencia de palabras que forma o verso acentual, as sílabas están asociadas a elementos ou tempos, débiles e fortes que corresponden ás sílabas átonas e tónicas respectivamente, coa excepción de determinados casos nos que varía o número

¹ Consideramos como un delimitador orientativo do *corpus* da poesía de temática amorosa as dúas edicións de Nunes das Cantigas de Amigo e de Amor. Vid. NUNES (1926-28) e (1932).

² Vid. PRIETO ALONSO (1991).

de sílabas (sinalefa, sinérese, diérese etc.), cambia a posición do acento (sístole ou diástole), ou cando se dá unha inversión na relación entre tónica e tempo forte (contigüidade de tónicas, monosílabos) ou entre átona e tempo fraco (cando a sílaba átona non está dentro dun metro con marca forte, estando separada dunha sílaba tónica por unha ou dúas átonas en función de que o ritmo sexa iámbico ou anapéstico).

O verso como estrutura xerarquizada aparece representado mediante fórmulas métricas e diagramas arbóreos, nos cales cada par de elementos forma a categoría superior a partir da sílaba (pé, metro, hemistiquio e verso) na secuencia (débil) / forte, en función das regras categorías ou tamén (débil) / (débil) / forte cando opera a regra transformacinal (Vid. 2.3 pax. 207-208). Neste caso debemos de ter en conta que se elidimos unha categoría forte directamente dominada pola correspondente categoría débil, tamén debemos elidir todas as categorías fortes directamente dominadas por débil no interior dun mesmo hemistiquio.

A escansión do verso rítmico ha de realizarse a partir da última sílaba tónica, marcada como forte, no pé con marca de forte, dentro do metro forte do hemistiquio marcado como forte, sendo ademais a sílaba na que se sustenta a rima nos versos rimados. Este modelo de escansión é consecuencia da aplicación dos principios das sílabas extramétricas e das categorías facultativas, determinando o carácter ascendente do ritmo.

A nomenclatura empregada no traballo vén a coincidir coa de Prieto, salvando as modificacións e simplificacións que indicamos de seguido: O modelo teórico do verso aparece representado mediante a correspondente fórmula rítmica, xunto co diagrama arbóreo. Neste sistema de símbolos prescindimos da representación específica da categoría da sílaba que

se simboliza coas marcas «o» e «ó» que substitúen respectivamente a «w» e a «s» na terminoloxía do M.I.T. que utiliza Prieto para sinalar os tempos débiles e fortes³

As demais categorías (pé, metro, hemistiquio e verso) representámonas no diagrama arbóreo coas mesmas letras «P», «M», «H» e «V», engadindo-lles «ó» ás marcadas como fortes só cando se han de distinguir das fracas por coincidiren no mesmo nivel e dentro da mesma categoría superior. Os superhemistiquios formados como consecuencia da aplicación da regra transformacional aparecen representados como «SH». Debaixo de cada diagrama figura a denominación e características do verso.

Utilizaremos catro clases de fórmulas rítmicas: En primeiro lugar as fórmulas do ritmo do verso, similares ás que presentamos en apartados anteriores que simplificamos eliminando os elementos accesorios que xa aparecen nos diagramas arbóreos. Así prescindimos das marcas dos límites de verso {} e metro [] que utilizamos anteriormente, mantendo () para sinalar os límites do pé e || para indicar a división en hemistiquios, ademais de «o» e «ó» para as sílabas en tempo fraco e forte. Os pés incompletos monosílabos por elisión das sílabas átonas aparecen representados como (-ó)..

En segundo lugar as fórmulas de tipo de ritmo que se indica mediante as letras A (anapéstico) e B (iámbico), sendo os ritmos mixtos AB e BA. Tamén recollamos nestas fórmulas o número de hemistiquios e de metros, así como a indicación de aqueles pés e metros que aparecen incompletos debido a que se aplica neles o principio das categorías facultativas ao elidírense as sílabas ou pés débiles iniciais.

³ Nas análises métricas indicamos cando os tempos débiles e fortes non coinciden coas sílabas átonas e tónicas nos caso de licencia.

En terceiro lugar as fórmulas de módulo de ritmo, referidas só aos hemistiquios que se representan coas letras gregas α (anapéstico) e β (iámbico) seguidas de díxitos en superíndice e precedidas de σ cando como consecuencia da aplicación da regra transformacional son superhemistiquios. Estas fórmulas teñen a súa correspondente representación decimal a efectos de repertorio.

Finalmente a fórmula resultante da integración das representacións decimais anteriores (unidas mediante - cando hai dous hemistiquios). Con estas últimas fórmulas establecemos o *Repertorio rítmico* en combinación coas que figuran no *Indice bibliografico dei Poeti e dei testi anonimi* do *Repertorio Metrico* de Tavani⁴.

Ademais da nomenclatura que vimos de sinalar, nas fórmulas de tipo de ritmo «1» e «2» indican o número de hemistiquios cando aparecen diante das letras A e B; «1», «2», «3» e «4» o número de metros cando seguen ás letras; «,» metro incompleto no ritmo iámbico (por carecer do pé inicial débil); «'» pé monosílabo incompleto (tanto no ritmo iámbico como no anapéstico); «|» metro e pé incompleto no ritmo iámbico (por carecer do pé inicial así como da sílaba átona do primeiro pé que aparece); «;» bímetro iámbico cos dous metros incompletos; «"» pé bisílabo incompleto no ritmo anapéstico (coincide na forma co pé iámbico). A posición con respecto ao número inicial (o que define os hemistiquios) determina cal é o hemistiquio afectado: 1º cando o precede; 2º cando o segue; os dous cando aparecen antes e despois do número. Os díxitos en superíndice «¹» e «²», cando aparecen nas fórmulas de tipo de ritmo dos versos, indican que tendo o mesmo tipo de ritmo varía a configuración do verso por teren un só metro no 1º hemistiquio ou no 2º respectivamente.

⁴ Vid. TAVANI (1967: 373- 518).

4.1.1 AS FÓRMULAS DOS HEMISTQUIOS OU MÓDULOS DE RITMO:

Unha vez establecida a nomenclatura e tendo en conta que a periodicidade e autonomía rítmicas teñen o seu ámbito no hemistiquio, como se indicou nas conclusións da segunda parte (Vid. 2.3.2 pax. 228), pasamos a presentar as fórmulas dos hemistiquios que, en aplicación dos principios da do ritmo ascendente e periódico, xunto coa non pertinencia do isosilabismo, e de acordo coas regras categoriais e transformacional, poden darse na versificación acentual, indicando se son hemistiquios ou superhemistiquios e asignándolles un código numérico:

MÓDULO	RITMO	FÓRMULA	H. / SH.	NÚMERO
α^1	ANAPÉSTICO	(o o ó) (o o ó)	H.	1
α^2	ANAPÉSTICO	(o ó) (o o ó)	H.	2
α^3	ANAPÉSTICO	(-ó) (o o ó)	H.	3
α^4	ANAPÉSTICO	(o o ó)	H.	4
$\sigma\alpha^1$	ANAPÉSTICO	(o o ó) (o o ó) (o o ó)	SH.	5
$\sigma\alpha^2$	ANAPÉSTICO	(o ó) (o o ó) (o o ó)	SH.	6
$\sigma\alpha^3$	ANAPÉSTICO	(-ó) (o o ó) (o o ó)	SH.	7
β^1	IÁMBICO	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	H.	8
β^2	IÁMBICO	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	H.	9
β^3	IÁMBICO	(o ó) (o ó) (o ó)	H.	10
β^4	IÁMBICO	(-ó) (o ó) (o ó)	H.	11
β^5	IÁMBICO	(o ó) (o ó)	H.	12
β^6	IÁMBICO	(-o) (o ó)	H.	13
$\sigma\beta^1$	IÁMBICO	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	SH.	14
$\sigma\beta^2$	IÁMBICO	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	SH.	15
$\sigma\beta^3$	IÁMBICO	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	SH.	16
$\sigma\beta^4$	IÁMBICO	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	SH.	17
$\alpha^5 / \beta^7 (*)$	anapesto / iambo	(o ó)	H.	18 / 19
$\alpha^6 / \beta^8 (*)$	anapesto / iambo	(-ó)	H.	20 / 21

(*) Hemistiquios incompletos de ritmo ambiguo. Ademais de apareceren en versos nos que se acomodan ao ritmo que marca o outro hemistiquio, atopamos versos bímteros con dous deles. Vid. PRIETO ALONSO (1984: 140).

4.1.2 AS FÓRMULAS DOS VERSOS. TIPOS DE RITMO:

De acordo cos principios da métrica rítmica⁵ os versos posibles son:

VERSOS DE RITMO ANAPÉSTICO:			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRICIÓN
2A4	(o o ó) (o o ó) (o o ó) (o o ó)	2 H.	Tetrámetro anapéstico.
"2"A4	(o ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)	2 H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé de cada hemistiquio incompleto e bisílabo (= iambo).
'2'A4	(-ó) (o o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé de cada hemistiquio incompleto e monosílabo.
"2A4	(o ó) (o o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé incompleto e bisílabo.
'2A4	(-ó) (o o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé incompleto e monosílabo.
'2"A4	(-ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé do primeiro h. incompleto e monosílabo e co 1º pé do 2º h. incompleto e bisílabo.
"2'A4	(o ó) (o o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé do primeiro hemistiquio incompleto e bisílabo e co 1º do 2º incompleto e bisílabo.
2'A4	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé do 2º h. inc. e monosil.
2"A4	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro anapéstico co 1º pé do 2º h. inc. e bisílabo.
2A3 ¹	(o o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro anapéstico con dous metros no 2º hemistiquio.
2A3 ²	(o o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro anapéstico con dous metros no 1º hemistiquio.
2"A3	(o o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro anapéstico co 1º pé do 2º h. incomp. e bisílabo.
"2A3	(o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro anapéstico co 1º pé do 1º h. incomp. e bisílabo.
2'A3	(o o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Trímetro anapéstico co 1º pé do 2º h. incomp. e monos.
'2A3	(-ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro anapéstico co 1º pé do 1º h. incomp. e monos.
1A3	(o o ó) (o o ó) (o o ó)	1SH.	Trímetro anapéstico cun único superhemistiquio.
"1A3	(o ó) (o o ó) (o o ó)	1SH.	Trímetro anapéstico cun único superhemistiquio co 1º pé incompleto e bisílabo.
'1A3	(-ó) (o o ó) (o o ó)	1SH.	Trímetro anapéstico cun único superhemistiquio co 1º pé incompleto e monosílabo.
2A2	(o o ó) (o o ó)	2H.	Bímetro anapéstico de dous hemistiquios.
"2A2	(o ó) (o o ó)	2H.	Bímetro anapéstico de 2 h. 1º pé incomp. e bisílabo (*).
'2A2	(-ó) (o o ó)	2H.	Bímetro anapéstico de 2 h. co 1º pé inc. e monosil. (*).
1A2	(o o ó) (o o ó)	1H.	Bímetro anapéstico dun só hemistiquio.
"1A2	(o ó) (o o ó)	1H.	Bímetro anapéstico dun só h. co 1º pé incomp. e bisílabo.
'1A2	(-ó) (o o ó)	1H.	Bímetro anapéstico dun só h. co 1º pé incomp. e monos.
1A1	(o o ó)	1H.	Monómetro anapéstico.

(*) Tamén se poden considerar como versos de ritmo mixto. Vid. ,2BA2 e |2BA2 no cadro de versos de ritmo mixto.

⁵ Vid. apartados 2.3 e 2.3.1 da segunda parte.

VERSOS DE RITMO IÁMBICO I: TETRÁMETROS (*)			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRIPCIÓN
2B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico.
'2B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co pé inicial incompleto no 1º hemistiquio.
*,2B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º metro do 1º hemistiquio incompleto.
2B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º metro e o 1º pé incompletos no 1º hemistiquio
2'B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co pé inicial do segundo hemistiquio incompleto.
'2'B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co pé inicial incompleto nos dous hemistiquios.
,2'B4	(o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co primeiro metro do 1º hemistiquio e o 1º pé do segundo hemistiquios incompletos.
2'B4	(-ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º metro e o 1º pé incompletos no 1º hemistiquio e co primeiro pé incompleto no 2º.
2,B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co metro inicial incompleto no segundo hemistiquio.
'2,B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co primeiro pé do primeiro hemistiquio e co 1º metro do segundo incompletos.
,2,B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico cos metros iniciais dos dous hemistiquios incompletos
2,B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º metro e o 1º pé incompletos no 1º hemistiquio e co 1º metro incompleto no 2º.
2 B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º metro e o pé incompletos no 2º hemistiquio.
'2 B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º pé incompleto no 1º hemistiquio e co 1º metro e pé incompletos no 2º.
,2 B4	(o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º metro incompleto no 1º hemistiquio e co 1º metro e pé incompletos no 2º.
2 B4	(-ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro iámbico co 1º metro e primeiro pé incompletos nos dous hemistiquios..
(*) Na maioría dos casos non se dan estes versos na versificación rítmica romance, ou ben aparecen editados como dous versos que en realidade corresponden a cada un dos hemistiquios. Tal é a forma habitual de editar os romances e as coplas con versos de arte menor, quedando sen rima os impares.			

VERSOS DE RITMO IÁMBICO II: TRÍMETROS (*)			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRIPCIÓN
2B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico cun metro no 1º hemistiquio.
2B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico cun metro no 2º hemistiquio.
'2B3 ¹	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º pé incompleto.
'2B3 ²	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º pé incompleto.
,2B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º m. incompleto.
,2B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º m. incompleto.
2'B3 ¹	(o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º pé do segundo hemistiquio incompleto.
2'B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º pé do segundo hemistiquio incompleto.
'2'B3 ¹	(-ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º pé dos dous hemistiquios incompleto.
'2'B3 ²	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º pé dos dous hemistiquios incompleto.
,2'B3 ¹	(o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º metro do 1º h. e o primeiro pé do 2º hemistiquio incompletos.
,2'B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º metro do 1º h. e o primeiro pé do 2º hemistiquio incompletos.
2,B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º metro do 2º hemistiquio incompleto.
,2B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º metro do 1º hemistiquio incompleto.
'2,B3 ¹	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º pé do 1º metro e o segundo metro incompletos.
'2,B3 ²	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º pé do 1º metro e o segundo metro incompletos.
,2,B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 1º h.) co 1º metro de cada hemistiquio incompleto.
,2,B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico (1 m. no 2º h.) co 1º metro de cada hemistiquio incompleto.
2B3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico co 1º metro e o 1º pé do primeiro hemistiquio incompletos.
2 B3	(o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico co 1º metro e o 1º pé do segundo hemistiquio incompletos.
'2 B3	(-ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico co 1º metro do segundo hemistiquio e o primeiro pé dos dous incompletos.
,2 B3	(o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro iámbico co metro do 1º hemistiquio incompleto e co 1º metro e 1º pé do 2º incompletos.
1B3	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	1SH.	Trímetro iámbico cun único superhemistiquio.
'1B3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	1SH.	Trímetro iámbico (1 superhemistiquio) co 1º pé inc.
,1B3	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	1SH.	Trímetro iámbico (1 superhemistiquio) co 1º m. inc.
1B3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	1SH.	Trímetro iámbico (1 supreh.) co 1º m.e o 1º pé inc.
(*) Prescindimos dos trímetros con hemistiquios dunha soa sílaba métrica a efectos de escansión.			

VERSOS DE RITMO IÁMBICO III: BÍMETROS E MONÓMETROS (*)			
TIPO	FÓRMULA	N. de H.	DESCRIPCIÓN
2B2	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico de dous hemistiquios.
'2B2	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico de 2 hemist. co 1º pé do 1º metro incompleto.
,2B2	(o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico de dous hemistiquios co 1º metro incompleto.
2B2	(-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico de 2 hemist. co 1º metro e pé incompletos.
2'B2	(o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico de 2 hemist. co 1º pé do 2º h. incompleto.
'2'B2	(-ó) (o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico de 2 h. co 1º pé de cada hemist. incompleto. (*)
,2'B2	(o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico co 1º metro do 1º e o 1º pé do 2º hemistiquio incompletos.
2'B2	(-ó) (-ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico co 1º metro e pé do 1º e o 1º pé do 2º hemistiquios incompletos. (*)
2,B2	(o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico co metro do 2º hemistiquio incompleto.
'2,B2	(-ó) (o ó) (-o ó)	2H.	Bímetro iámbico co 1º pé do primeiro e co metro do segundo hemistiquios incompletos.
,2B2	(o ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico cos dous metros incompletos.
2,B2	(-ó) (o ó)	2H.	Bímetro iámbico co metro e pé do 1º e o metro do 2º hemistiquios incompletos. (*)
2 B2	(o ó) (o ó) (-ó)	2H.	Bímetro iámbico co métro e pé incompletos no 2º hemistiquios.
'2 B2	(-ó) (o ó) (-ó)	2H.	Bímetro iámbico co 1º pé do 1º hemistiquio e co métro e pé no segundo incompletos. (*)
,2 B2	(o ó) (-ó)	2H.	Bímetro iámbico co 1º metro do 1º hemistiquio e co metro e pé no segundo incompletos. (*)
2 B2	(-ó) (-ó)	2H.	Bímetro cos metros e pés incompletos nos dous hemistiquios. (*)
1B2	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	1H.	Bímetro iámbico dun só hemistiquio.
'1B2	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	1H.	Bímetro iámbico de 1 h. co 1º pé incompleto.
,1B2	(o ó) (o ó) (o ó)	1H.	Bímetro iámbico de 1 h. co 1º metro incompleto.
1B2	(-ó) (o ó) (o ó)	1H.	Bímetro iámbico de 1 h. co 1º metro e pé incompletos.
1B1	(o ó) (o ó)	1H.	Monómetro iámbico.
'1B1	(-ó) (o ó)	1H.	Monómetro iámbico co 1º pé incompleto. (*)
,1B1	(o ó)	1H.	Monómetro iámbico co 1º metro incompleto. (*)
(*) Versos de ritmo ambiguo na terminoloxía de Prieto por estar formados por hemistiquios que poden corresponder indistintamente a un ou a outro ritmo (Vid. pax 301)			

4.1.3 AS FÓRMULAS DO RITMO MIXTO:

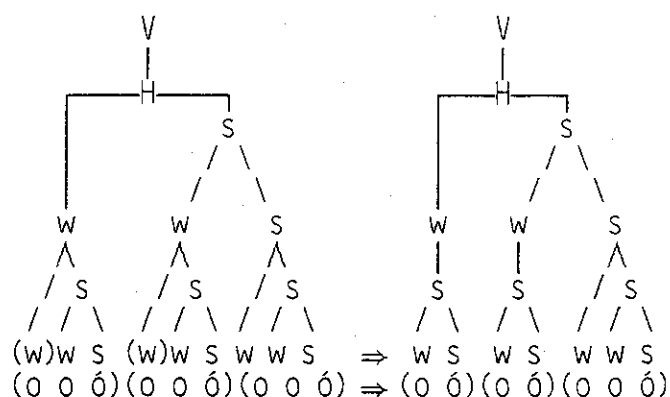
Ademais dos versos citados no apartado anterior existen versos de ritmo mixto, ben sexa como consecuencia da combinación de hemistiquios con ritmos diferentes ou ben por apareceren pés de diferente ritmo nun mesmo hemistiquio. No primeiro caso, ao haber dous hemistiquios teríamos unha aplicación da regra transformacional restrinxida a un deles, o que está permitido pola reciprocidade da mesma, limitada na súa aplicación obrigatoria ao ámbito do hemistiquio.

Os versos con ritmo mixto dentro do mesmo hemistiquio entrarían en contradición coa devandita norma. Nas análises métricas que presentaremos máis adiante aparecen dous tipos de versos nos que aparentemente aparecen pés iámbicos e anapésticos no mesmo hemistiquio. As fórmulas destes versos son:

1ª) (o ó)(o ó)(o o ó).

2ª) (o o ó)(o ó)(o ó)..

Se reparamos na primeira destas secuencias podemos interpretar que é o resultado da elisión das sílabas fracas iniciais dos dous pés fracos nun superhemistiquio anapéstico (módulo de ritmo $\alpha\alpha^1$; verso tipo de ritmo 1A3) nunha aplicación simultánea do principio das categorías facultativas nas regras categoriais e da regra transformacional, dado que nun superhemistiquio anapéstico o pé/metro marcado como forte é terceiro:



Así, en propiedade non é un verso de ritmo mixto senón unha variante do correspondente ritmo anapéstico que engadimos á táboa das fórmulas dos módulos de ritmo da páxina 301, completándoa con:

MÓDULO	RITMO	FÓRMULA	H. / SH.	NÚMERO
$\sigma\alpha^4$	ANAPÉSTICO	(o ó) (o ó) (o o ó)	SH.	22

Este verso perfectamente *métrico* na terminoloxía de Prieto ten o tipo de ritmo e fórmula que presentamos de seguido, completando a táboa da páxina 302 con:

TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRICIÓN
"1" A3	(o ó) (o ó) (o o ó)	1SH.	Trímetro anapéstico cun único superhemistiquio cos dous primeiros pés incompletos e bisílabos.

En canto á segunda fórmula, aparentemente habería unha aplicación da regra transformacional limitada ao primeiro metro, transformándose un bímetro iámbico noutro de ritmo mixto mediante a elisión da sílaba marcada do pé inicial:

$$(o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o}) \Rightarrow (o o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})$$

O feito de que a transformación non se faga extensiva ao outro metro implica o incumprimento da norma da reciprocidade na aplicación desta regra, ademais do mantemento do ritmo iámbico no segundo metro que é o que leva a marca de forte. Esta situación de carácter aparentemente *amétrico* ten dúas posibles solucións:

1ª) Establecer unha excepción á norma da extensión da transformación a todo o hemistiquio cando se trata do primeiro metro.

2ª) Aplicar o principio de *anacruse*, en virtude do cal non se han de considerar na escansión as sílabas átonas iniciais. Así este verso sería unha variante do bímetro iámbico co metro inicial incompleto que tería no primeiro pé unha átona inicial de máis, correspondendo ao tipo

de ritmo '1B2 e coa seguinte fórmula:

$$@(o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})$$

na que «@» indica a sílaba átona inicial afectada pola anacruse. Este mesmo procedemento aparece noutros tipos de versos, como xa indicamos noutro traballo anterior⁶, sendo compatible co principio da elisión das categorías facultativas.

A coherencia da aplicación da regra transformacional aconsella esta solución baseada no principio da anacruse. Asemade, algúns versos con esta fórmula aparente, serían susceptibles de ter un acento secundario na primeira sílaba, ou de que se aplique nesta a licencia do tempo marcado en sílaba átona. Neste caso sería un bímetro iámbico co pé inicial incompleto, correspondendo ao tipo de ritmo '1B2 e coa fórmula que segue:

$$(-\acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})(o \acute{o})$$

En canto aos versos de dous hemistiquios de ritmo mixto, estes son o resultado da unión de dous módulos de diferente ritmo. O carácter ambiguo do ritmo de determinados hemistiquios (Vid. 4.1.1 pax. 301) pode ter como consecuencia que a diferenza rítmica sexa aparente, correspondendo na realidade a versos de ritmo uniforme⁷ nos que se confunde unha virtual aplicación da regra transformacional coa elisión das categorías facultativas que é o que realmente sucede.

Noutros casos a diferenza rítmica é auténtica, debido a que a aplicación da regra transformacional está limitada a un só hemistiquio.

⁶ Vid. RIPOLL (1995²: 65).

⁷ Por exemplo os bímetros anapésticos de dous hemistiquios que teñen o pé inicial incompleto, tanto monosílabo como bisílabo que se vén de citar no apartado anterior (Vid. pax. 302).

De acordo cos principios enunciados anteriormente estes serían os tetrámetros mixtos posibles⁸, versos formados por dous hemistiquios de dous metros cada un, comezando por aqueles nos que opera a regra transformacional no primeiro hemistiquio:

TETRÁMETROS DE RITMO MIXTO I: ANAPESTO-IÁMBICOS			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRIPCIÓN
2AB4	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico.
"2AB4	(o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co pé inicial incompleto e bisílabo no 1º hemistiquio.
'2AB4	(-ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co pé inicial incompleto e monosílabo no 1º hemistiquio.
2A'B4	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co primeiro pé incompleto no segundo hemistiquio
"2A'B4	(o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co pé inicial incompleto e bisílabo no primeiro hemistiquio e co 1º pé incompleto no segundo.
'2A'B4	(-ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co pé inicial incompleto e monosílabo nos dous hemistiquios.
2A,B4	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co primeiro metro do segundo hemistiquio incompleto.
"2A,B4	(o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co primeiro pé incompleto e bisílabo no 1º hemistiquio e co primeiro metro incompleto no 2º.
'2A,B4	(-ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co primeiro pé incompleto e monosílabo no 1º hemistiquio e co 1º metro do segundo incompleto.
2A B4	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co primeiro pé e metro do segundo hemistiquio incompletos.
"2A B4	(o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co primeiro pé incompleto e bisílabo no 1º hemistiquio e co primeiro pé e metro incompletos no 2º.
'2A B4	(-ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Tetrámetro mixto anapesto-iámbico co primeiro pé incompleto e monosílabo no 1º hemistiquio e co primeiro pé e metro incompletos no 2º.

⁸ Na maioría dos casos non aparecen estes versos na versificación rítmica romance, ou ben figuran editados como dous versos de igual ou diferente número de sílabas que na realidade corresponden a cada un dos hemistiquios. Tal é a forma habitua na que se editan as seguidillas ou determinadas coplas con versos de arte menor, quedando sen rima os versos impares. A este respecto xa indicamos reiteradamente a confusión entre verso e hemistiquio na primeira parte deste traballo (Vid. 1.3 pax. 32; 1.3.3.1 pax. 50-51 e 1.3.3.2 pax. 100) e noutro traballo anterior. Vid. RIPOLL (1993).

Outras veces a regra transformacional só opera no segundo hemistiquio, orixinando tetrámetros co ritmo mixto inverso dos anteriores:

TETRÁMETROS DE RITMO MIXTO II: IAMBO-ANAPÉSTICOS			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRIPCIÓN
2BA4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapestico.
'2BA4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co pé inicial incompleto no primeiro hemistiquio.
,2BA4	(o ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapestico co metro inicial incompleto no primeiro hemistiquio.
2BA4	(-ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapestico co primeiro pé e metro incompletos no 1º hemistiquio.
2B"A4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapestico co pé inicial do segundo hemistiquio incompleto e bisílabo.
'2B"A4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co pé inicial incompleto no primeiro hemistiquio e co primeiro pé incompleto e bisílabo no segundo.
,2B"A4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co metro inicial incompleto no primeiro hemistiquio e co 1º pé do segundo incompleto e bisílabo.
2B"A4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co primeiro pé e metro no primeiro hemistiquio incompletos e co pé inicial do segundo incompleto e bisílabo.
2B'A4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co pé inicial do segundo hemistiquio incompleto e monosílabo.
'2B'A4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co pé inicial incompleto nos dous hemistiquios.
"2B'A4	(o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co metro inicial do primeiro hemistiquio incompleto e co pé inicial do segundo incompleto e monosílabo.
2B'A4	(-ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Tetrámetro mixto iambo-anapéstico co primeiro pé e metro incompletos no primeiro hemistiquio e co pé inicial do segundo incompleto e monosílabo.

Ademais dos tetrámetros hai trímetros con ritmo diferente nos dous hemistiquios. Estes poden ter, o mesmo que os versos de ritmo unuforme, dous metros no primeiro ou no segundo hemistiquios. Como consecuencia do principio da periodicidade do ritmo e non pode haber versos de ritmo mixto formados por un superhemistiquio. Estes serían os trímetros de ritmo mixto posibles de acordo cos principios da métrica rítmica galega:

TRÍMETROS DE RITMO MIXTO			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRIPCIÓN
2AB3 ¹	(o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con 2 metros no 2º h.
2A'B3	(o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con dous metros e co pé inicial incompleto no 2º hemistiquio.
2A,B3	(o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con dous metros e co primeiro dels incompleto no 2º hemistiquio.
2A B3	(o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con dous metros no 2º hemistiquio, tendo tamén o 1º pé e metro incompletos.
2AB3 ²	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con dous metros no primeiro hemistiquio.
"2AB3	(o ó) (o o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con 2 metros e co pé inicial incompleto e bisílabo no primeiro hemistiquio.
'2AB3	(-ó) (o o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con 2 metros e co pé inicial incompleto e monosílabo no primeiro hemistiquio.
2A'B3	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con 2 metros no primeiro hemistiquio e co pé inicial do segundo incompleto.
'2A,B3	(o ó) (o o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con dous metros e o pé inicial incompleto e bisílabo no 1º hemistiquio e co pé inicial incompleto no segundo.
2A B3	(-ó) (o o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Trímetro mixto anapesto-iámbico con dous metros e o pé inicial incompleto e monosílabo no 1º hemistiquio e co pé inicial incompleto no segundo.
2BA3 ¹	(o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro mixto iambo-anapestico con dous metros no segundo hemistiquio.
2B"A3	(o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro mixto iambo-anapestico con dous metros e co pé inicial incompleto e bisílabo no 2º hemistiquio.
2B'A3	(o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	2H.	Trímetro mixto iambo-anapestico con 2 metros e co pé inicial incompleto e monosílabo no segundo hemistiquio.
2BA3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro mixto iambo-anapestico con dous metros no primeiro hemistiquio.
'2BA3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro mixto iambo-anapestico con dous metros e co pé inicial incompleto no primeiro hemistiquio.
.2BA3	(o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro mixto iambo-anapestico con dous metros e co metro inicial incompleto no primeiro hemistiquio.
2BA3	(-ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Trímetro mixto iambo-anapestico con dous metros e co pe e metro iniciais incompletos no primeiro hemistiquio.

Concluiremos este apartado cos cadros das fórmulas dos bímetros de de ritmo mixto e ambiguo:

BÍMETROS DE RITMO MIXTO			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRICIÓN
2AB2	(o o ó) (o ó) (o ó)	2H.	Bímetro mixto anapesto-iámbico.
2A'B2	(o o ó) (-ó) (o ó)	2H.	Bímetro mixto anapesto-iámbico co pé inicial do segundo hemistiquio incompleto.
2A,B2	(o o ó) (o ó)	2H.	Bímetro mixto anapesto-iámbico co metro do segundo hemistiquio incompleto.
2BA2	(o ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Bímetro mixto iambo-anapéstico.
'2BA2	(-ó) (o ó) (o o ó)	2H.	Bímetro mixto iambo-anapéstico co pé inicial incompleto.
,2BA2	(o ó) (o o ó)	2H.	Bímetro mixto iambo-anapéstico co metro inicial incompleto.
(*) Verso de ritmo ambiguo. Tamén se pode considerar como un bímeter anapéstico de dous hemistiquios co pé inicial incompleto e bisílabo (Vid. pax. 302).			

BÍMETROS DE RITMO AMBIGUO			
TIPO	FÓRMULA	Nº de H.	DESCRICIÓN
2A B2 ou 2B'A2 ou '2'A2 ou 2 B2	(-ó) (-ó)	2H.	Bímetro mixto anapesto-iámbico co pé incompleto e monosílabo no primeiro hemistiquio e co pé e metro incompletos no segundo. ou Bímetro mixto iambo-anapéstico co pé e metro incompletos no primeiro hemistiquio e co pé incompleto e monosílabo no segundo. Tamén se pode considerar como bímeter anapéstico cos dous pés incompletos e monosílabos ou como bímeter iámbico (Vid. p. 305)
2BA2	(-ó) (o o ó)	2H.	Bímetro mixto iambo-anapéstico co pé e metro iniciais incompletos. Tamén se pode considerar como bímeter anapéstico (Vid. pax. 302)
2A B2 ou 2'A2	(o o ó) (-ó)	2H.	Bímetro mixto anapesto-iámbico co pé e metro do 2º hemistiquio incompletos. Tamén se pode considerar como un bímeter anapéstico co pé do segundo hemistiquio incompleto e monosílabo.

4.1.4 O CODIGO NUMÉRICO DO REPERTORIO RÍTMICO:

No apartado 4.1.1 asignamos un código numérico a cada hemistiquio, agora estableceremos o código numérico de cada verso, que está constituído polo(s) código(s) do(s) hemistiquio(s) posto(s) entre {} e unidos mediante «-» cando son dous:

VERSOS DE RITMO ANAPÉSTICO:			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULO(S) DE RITMO
2A4	(o o ó) (o o ó) (o o ó) (o o ó)	{1-1}	$\alpha^1 \alpha^1$
"2"A4	(o ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)	{2-2}	$\alpha^2 \alpha^2$
'2'A4	(-ó) (o o ó) (-ó) (o o ó)	{3-3}	$\alpha^3 \alpha^3$
"2A4	(o ó) (o o ó) (o o ó) (o o ó)	{2-1}	$\alpha^2 \alpha^1$
'2A4	(-ó) (o o ó) (o o ó) (o o ó)	{3-1}	$\alpha^3 \alpha^1$
'2"A4	(-ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)	{3-2}	$\alpha^3 \alpha^2$
"2'A4	(o ó) (o o ó) (-ó) (o o ó)	{2-3}	$\alpha^2 \alpha^3$
2'A4	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o o ó)	{1-3}	$\alpha^1 \alpha^3$
2"A4	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)	{1-2}	$\alpha^1 \alpha^2$
2A3 ¹	(o o ó) (o o ó) (o o ó)	{4-1}	$\alpha^4 \alpha^1$
2A3 ²	(o o ó) (o o ó) (o o ó)	{1-4}	$\alpha^1 \alpha^4$
2"A3	(o o ó) (o ó) (o o ó)	{4-2}	$\alpha^4 \alpha^2$
"2A3	(o ó) (o o ó) (o o ó)	{2-4}	$\alpha^2 \alpha^4$
2'A3	(o o ó) (-ó) (o o ó)	{4-3}	$\alpha^4 \alpha^3$
'2A3	(-ó) (o o ó) (o o ó)	{3-4}	$\alpha^3 \alpha^4$
1A3	(o o ó) (o o ó) (o o ó)	{5}	$\sigma\alpha^1$
"1A3	(o ó) (o o ó) (o o ó)	{6}	$\sigma\alpha^2$
"1"A3	(o ó) (o ó) (o o ó)	{22}	$\sigma\alpha^4$
'1A3	(-ó) (o o ó) (o o ó)	{7}	$\sigma\alpha^3$
2A2	(o o ó) (o o ó)	{4-4}	$\alpha^4 \alpha^4$
"2A2	(o ó) (o o ó)	{18-4}	$\alpha^5 \alpha^4$
'2A2	(-ó) (o o ó)	{20-4}	$\alpha^6 \alpha^4$
1A2	(o o ó) (o o ó)	{1}	α^1
"1A2	(o ó) (o o ó)	{2}	α^2
'1A2	(-ó) (o o ó)	{3}	α^3
1A1	(o o ó)	{4}	α^4

VERSOS DE RITMO LÁMBICO I: TETRÁMETROS			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULOS DE RITMO
2B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{8-8}	B ¹ B ¹
'2B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{9-8}	B ² B ¹
,2B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{10-8}	B ³ B ¹
2B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{11-8}	B ⁴ B ¹
2'B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{8-9}	B ¹ B ²
'2'B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{9-9}	B ² B ²
,2'B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{10-9}	B ³ B ²
2'B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{11-9}	B ⁴ B ²
2,B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{8-10}	B ¹ B ³
'2,B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{9-10}	B ² B ³
,2,B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{10-10}	B ³ B ³
2,B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{11-10}	B ⁴ B ³
2 B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{8-11}	B ¹ B ⁴
'2 B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{9-11}	B ² B ⁴
,2 B4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{10-11}	B ³ B ⁴
2 B4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{11-11}	B ⁴ B ⁴

VERSOS DE RITMO LÁMBICO II: TRÍMETROS			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULO(S) DE RITMO
2B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{12-8}	B ⁵ B ¹
2B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{8-12}	B ¹ B ⁵
'2B3 ¹	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{13-8}	B ⁶ B ¹
'2B3 ²	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{9-12}	B ² B ⁵
,2B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{19-8}	B ⁷ B ¹
,2B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{8-19}	B ¹ B ⁷
2'B3 ¹	(o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{12-9}	B ⁵ B ²
2'B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	{8-13}	B ¹ B ⁶
'2'B3 ¹	(-ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{13-9}	B ⁶ B ²
'2'B3 ²	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	{9-13}	B ² B ⁶
,2'B3 ¹	(o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{19-9}	B ⁷ B ²
,2'B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	{10-13}	B ³ B ⁶
2,B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{12-10}	B ⁵ B ³
,2B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{10-12}	B ³ B ⁵
'2,B3 ¹	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{13-10}	B ⁶ B ³
'2,B3 ²	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{9-19}	B ² B ⁷
,2,B3 ¹	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{19-10}	B ⁷ B ³
,2,B3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{10-19}	B ³ B ⁷
2B3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{11-12}	B ⁴ B ⁵
2 B3	(o ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	{12-11}	B ⁵ B ⁴
'2 B3	(-ó) (o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	{13-11}	B ⁶ B ⁴
,2 B3	(o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	{19-11}	B ⁷ B ⁴
1B3	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{14}	σB ¹
'1B3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{15}	σB ²
,1B3	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{16}	σB ³
1B3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{17}	σB ⁴

VERSOS DE RITMO LÁMBICO III: BÍMETROS E MONÓMETROS			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULO(S) DE RITMO
2B2	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{12-12}	B ⁵ B ⁵
'2B2	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{13-12}	B ⁶ B ⁵
,2B2	(o ó) (o ó) (o ó)	{19-12}	B ⁷ B ⁵
2B2	(-ó) (o ó) (o ó)	{21-12}	B ⁸ B ⁵
2'B2	(o ó) (o ó) (-ó) (o ó)	{12-13}	B ⁵ B ⁶
'2'B2	(-ó) (o ó) (-ó) (o ó)	{13-13}	B ⁶ B ⁶
,2'B2	(o ó) (-ó) (o ó)	{19-13}	B ⁷ B ⁶
2'B2	(-ó) (-ó) (o ó)	{21-13}	B ⁸ B ⁶
2,B2	(o ó) (o ó) (o ó)	{12-19}	B ⁵ B ⁷
'2,B2	(-ó) (o ó) (o ó)	{13-19}	B ⁶ B ⁷
,2B2	(o ó) (o ó)	{19-19}	B ⁷ B ⁷
2,B2	(-ó) (o ó)	{21-19}	B ⁸ B ⁷
2 B2	(o ó) (o ó) (-ó)	{12-21}	B ⁵ B ⁸
'2 B2	(-ó) (o ó) (-ó)	{13-21}	B ⁶ B ⁸
,2 B2	(o ó) (-ó)	{19-21}	B ⁷ B ⁸
2 B2	(-ó) (-ó)	{21-21}	B ⁸ B ⁸
1B2	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{8}	B ¹
'1B2	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{9}	B ²
,1B2	(o ó) (o ó) (o ó)	{10}	B ³
1B2	(-ó) (o ó) (o ó)	{11}	B ⁴
1B1	(o ó) (o ó)	{12}	B ⁵
'1B1	(-ó) (o ó)	{13}	B ⁶
,1B1	(o ó)	{19}	B ⁷

TETRÁMETROS DE RITMO MIXTO I: ANAPESTO-IÁMBICOS			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULOS DE RITMO
2AB4	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{1-8}	α^1 β^1
"2AB4	(o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{2-8}	α^2 β^1
'2AB4	(-ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{3-8}	α^3 β^1
2A'B4	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{1-9}	α^1 β^2
"2A'B4	(o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{2-9}	α^2 β^2
'2A'B4	(-ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{3-9}	α^3 β^2
2A,B4	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{1-10}	α^1 β^3
"2A,B4	(o ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{2-10}	α^2 β^3
'2A,B4	(-ó) (o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{3-10}	α^3 β^3
2A B4	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	{1-11}	α^1 β^4
"2A B4	(o ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	{2-11}	α^2 β^4
'2A B4	(-ó) (o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	{3-11}	α^3 β^4

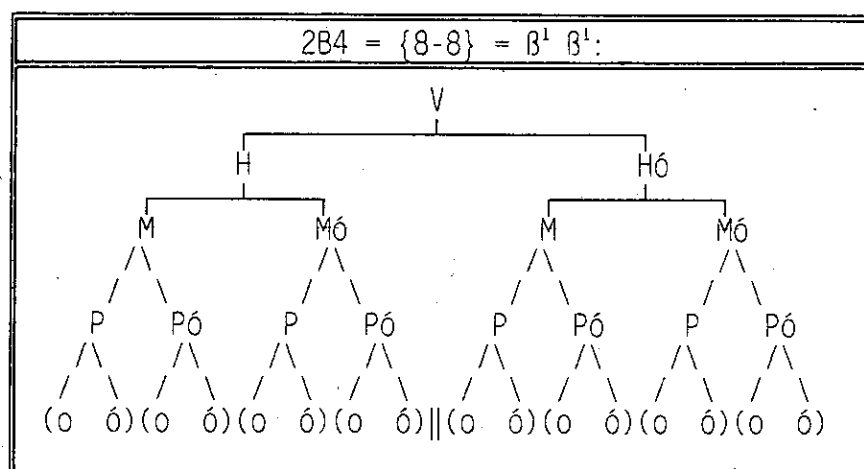
TETRÁMETROS DE RITMO MIXTO II: IAMBO-ANAPÉSTICOS			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULOS DE RITMO
2BA4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	{8-1}	β^1 α^1
'2BA4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	{9-1}	β^2 α^1
,2BA4	(o ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	{10-1}	β^3 α^1
2BA4	(-ó) (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	{11-1}	β^4 α^1
2B"A4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{8-2}	β^1 α^2
'2B"A4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{9-2}	β^2 α^2
,2B"A4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{10-2}	β^3 α^2
2B"A4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{11-2}	β^4 α^2
2B'A4	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	{8-3}	β^1 α^3
'2B'A4	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	{9-3}	β^2 α^3
"2B'A4	(o ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	{10-3}	β^3 α^3
2B'A4	(-ó) (o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	{11-3}	β^4 α^3

TRÍMETROS E BÍMETROS DE RITMO MIXTO			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULOS DE RITMO
2AB3 ¹	(o o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{4-8}	α^4 B ¹
2A'B3	(o o ó) (-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{4-9}	α^4 B ²
2A,B3	(o o ó) (o ó) (o ó) (o ó)	{4-10}	α^4 B ³
2A B3	(o o ó) (-ó) (o ó) (o ó)	{4-11}	α^4 B ⁴
2AB3 ²	(o o ó) (o o ó) (o ó) (o ó)	{1-12}	α^1 B ⁵
"2AB3	(o ó) (o o ó) (o ó) (o ó)	{2-12}	α^2 B ⁵
'2AB3	(-ó) (o o ó) (o ó) (o ó)	{3-12}	α^3 B ⁵
2A'B3	(o o ó) (o o ó) (-ó) (o ó)	{1-13}	α^1 B ⁶
'2A,B3	(o ó) (o o ó) (-ó) (o ó)	{2-13}	α^2 B ⁶
2A B3	(-ó) (o o ó) (-ó) (o ó)	{3-13}	α^3 B ⁶
2BA3 ¹	(o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)	{12-1}	B ⁵ α^1
2B"A3	(o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{12-2}	B ⁵ α^2
2B'A3	(o ó) (o ó) (-ó) (o o ó)	{12-3}	B ⁵ α^3
2BA3 ²	(o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{8-4}	B ¹ α^4
'2BA3	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{9-4}	B ² α^4
.2BA3	(o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{10-4}	B ³ α^4
2BA3	(-ó) (o ó) (o ó) (o o ó)	{11-4}	B ⁴ α^4
2AB2	(o o ó) (o ó) (o ó)	{4-12}	α^4 B ⁵
2A'B2	(o o ó) (-ó) (o ó)	{4-13}	α^4 B ⁶
2A,B2	(o o ó) (o ó)	{4-19}	α^4 B ⁷
2BA2	(o ó) (o ó) (o o ó)	{12-4}	B ⁵ α^4
'2BA2	(-ó) (o ó) (o o ó)	{13-4}	B ⁶ α^4
.2BA2	(o ó) (o o ó)	{19-4}	B ⁷ α^4

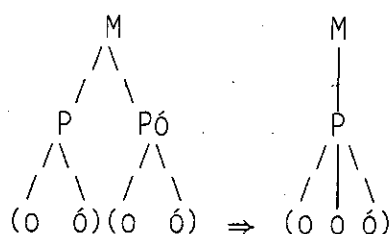
BÍMETROS DE RITMO AMBIGUO			
TIPO	FÓRMULA	CÓDIGO DE VERSO	MÓDULOS DE RITMO
'2A B2 2B'A2 '2'A2 2 B2	(-ó) (-ó)	{20-21} {21-20} {20-20} {21-21}	α^6 B ⁸ B ⁸ α^6 α^6 α^6 B ⁸ B ⁸
2BA2	(-ó) (o o ó)	{21-4}	B ⁸ α^4
2A B2 2'A2	(o o ó) (-ó)	{4-21} {4-20}	α^4 B ⁸ α^4 α^6

4.1.5 A REPRESENTACIÓN ARBÓREA:

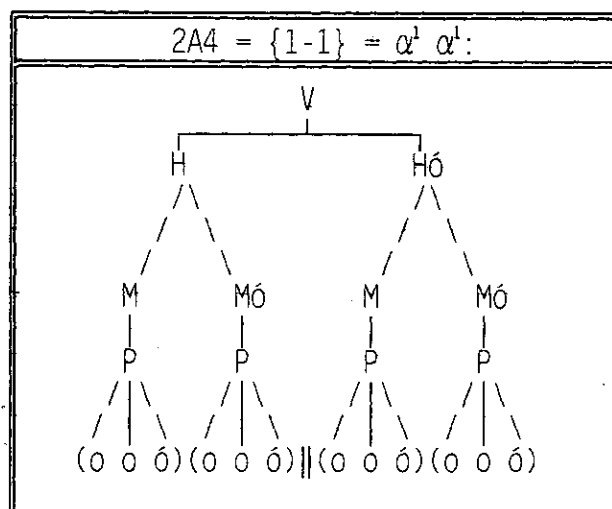
Tal e como xa se indicou nas conclusións da segunda parte, consideramos que a representación do verso como modelo teórico que resulta máis axeitada é o diagrama arbóreo (Vid. 2.2 pax. 202). Tamén nesa parte e seguindo a Prieto, presentamos a representación arbórea correspondente ao verso acentual completo: o tetrametro iámbico (Vid. 2.3 pax. 205) que reproducimos unha vez máis, empregando esta vez a nomenclatura simplificada (Vid. 4.1 pax. 298-300) e completándoo coas referencias de tipo e código de verso e de módulos de ritmo. Na base da representación figura a fórmula do verso:



Se aplicamos a regra transformacional aos dous hemistiquios deste verso con elisión das sílabas tónicas ou tempos marcados que pertezan a pés non marcados, transformamos en cada hemistiquio os catro pés bisílabos en dous pés-metros trisílabos. O ritmo binario iámbico pasa a ser ternario anapéstico:



Así obtemos un tetrametro anapéstico que tamén presentamos como diagrama arbóreo acompañado das mesmas referencias do anterior:



A partir destes dous modelos iniciais de versos completos de ritmo iámbico e anapéstico derivamos sucesivamente os demais tipos de versos sinalados nos apartados 4.1.2, 4.1.3 e 4.1.4, mediante a aplicación dos principios e regras da versificación acentual (a elisión das categorías facultativas, a aplicación da regra transformacional limitada a un só hemistiquio, ou ben a presenza simultánea das dúas).

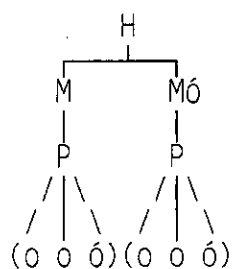
Tendo en conta que os versos están formados por hemistiquios que constitúen as unidades ou módulos do ritmo, representaremos por medio de diagramas arbóreos os diferentes módulos sinalados nas páxinas 301 e 307 a nivel de hemistiquios se é que son tales ou de versos cando son superhemistiquios⁹.

Precede a cada unha das representacións a indicación do módulo e do seu código numérico, situándose na base a fórmula de cada hemistiquio ou superhemistiquio:

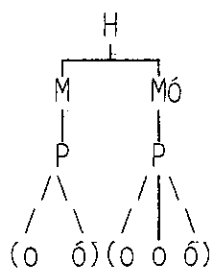
⁹ A aplicación da regra transformacional na categoría de sílaba orixina os pés anapéstico, formado por tres sílabas e equivalente ao metro, en tanto que cando se aplica a categoría de metro dá orixe ao superhemistiquio que equivale ao verso.

REPRESENTACIÓN ARBÓREA DOS MÓDULOS DE RITMO ANAPÉSTICO:

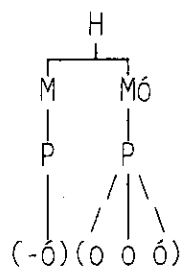
$$\alpha^1 = 1:$$



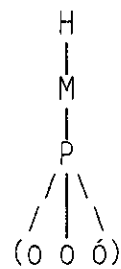
$$\alpha^2 = 2:$$



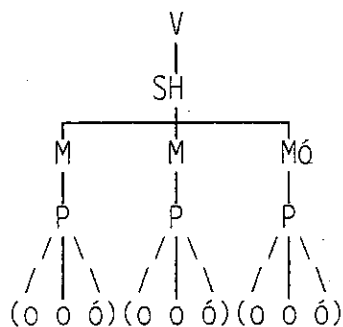
$$\alpha^3 = 3:$$



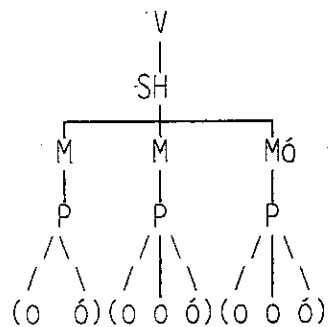
$$\alpha^4 = 4:$$



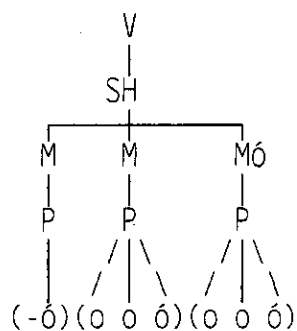
$$\sigma\alpha^1 = 5:$$



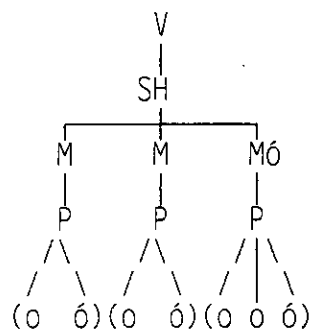
$$\sigma\alpha^2 = 6:$$



$$\sigma\alpha^3 = 7:$$

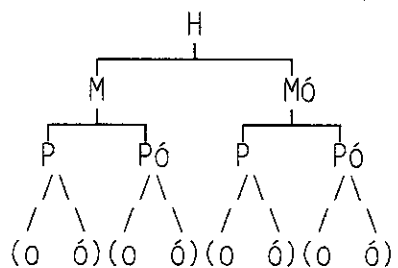


$$\sigma\alpha^4 = 22:$$

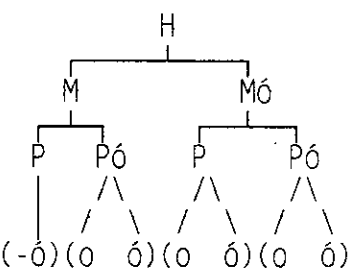


REPRESENTACIÓN ARBÓREA DOS MÓDULOS DE RITMO IÁMBICO E AMBIGUO:

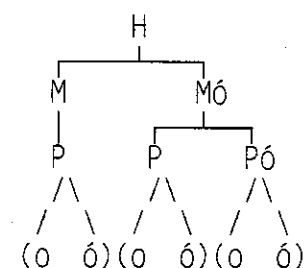
$$\beta^1 = 8:$$



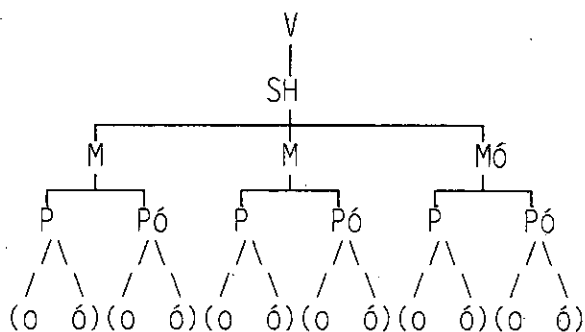
$$\beta^2 = 9:$$



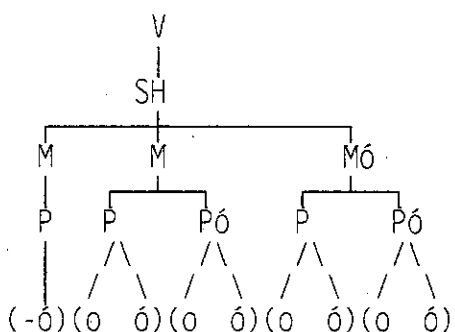
$$\beta^3 = 10:$$



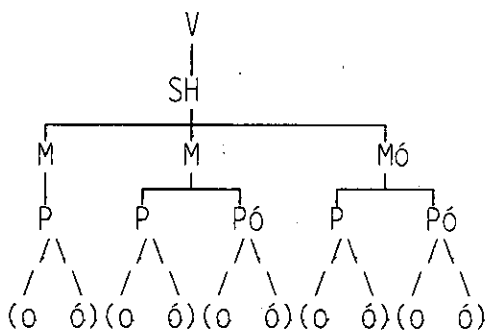
$$\sigma\beta^1 = 14:$$



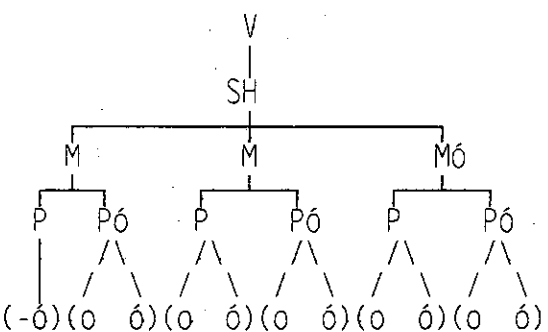
$$\sigma\beta^4 = 17:$$



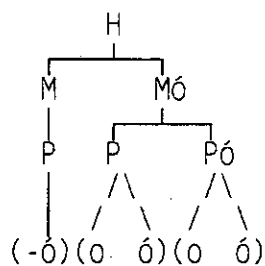
$$\sigma\beta^3 = 16:$$



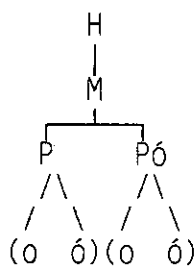
$$\sigma\beta^2 = 15:$$



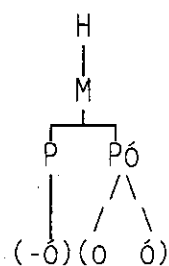
$$\beta^4 = 11:$$



$$\beta^5 = 12:$$



$$\beta^6 = 13:$$



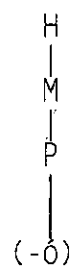
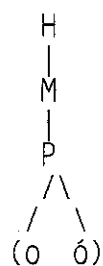
$$\alpha^5 = 18: \quad \alpha^6 = 20:$$

ou

ou

$$\beta^7 = 19:$$

$$\beta^8 = 21:$$



4.1.6 A NOMENCLATURA DAS ANÁLISES MÉTRICAS:

Nos seguintes apartados realizaremos as análises métricas dos poemas de temática amorosa dos Cancioneiros medievais galego-portugueses, nos que podemos observar un sistema de versificación que se corresponde coa métrica rítmica.

Cada análise vai precedida da edición do texto, a que se considera máis axeitada, ou, no seu caso, a edición alternativa que se propón, sendo seleccionada aquela sobre a que se realizará a escansión. Despois da presentación do texto figuran a referencia das edicións diplomáticas e críticas e dos valores que se lle asignan no *Repertorio* de Tavani.

Continúa coa escansión rítmica, na que se agrupan os versos iterados en forma total (refrán, leixa-pren) ou parcial (paralelismo), con indicación das fórmulas do verso e do tipo de ritmo, de acordo coa tipoloxía sinalada en apartados anteriores.

Asemade, no caso das cantigas paralelísticas, tamén se inclúen as fórmulas dos procedementos da iteración ou artificios das estrofas nas que PNLP1/2/..., PNLP1'/2'/... ou PLP1"/2"/3"... indican os versos paralelos nos que non hai leixapén; PLP1/2..., PLP1'/2'..., os versos que interveñen no leixa-pren; NP1, NP2, NP3..., os versos non paralelos; R, o refrán (R1, R2..., cando consta de varios versos) e F, a *fiinda* (F1, F2..., cando está formada por varios versos).

Continúa a análise co establecemento da relación entre as fórmulas rítmicas e os versos, xunto coas equivalencias, módulos de ritmo e código numérico de cada verso, concluír co comentario rítmico, ou ecdótico e rítmico naqueles casos nos que haxa problemas de edición.

A organización destas análises prevé o seu agrupamento en función das características das cantigas en tres apartados referidos respectivamente ás cantigas paralelísticas, ás de mestria, e aos *descordos* e outros casos dentro dunha certa periodicidade. O *corpus* ten como fonte principal as edicións que das *Cantigas d'Amigo* e *d'Amor* realizou Nunes¹⁰, completándose con outras edicións, ben por non figuraren os textos en cuestión nas edicións citadas de Nunes ou porque as consideramos como as máis axeitadas.

A orde na que aparecen as cantigas analizadas, dentro de cada un dos apartados, é a mesma que estableceu Tavani no *Indice dei poeti* do seu *Repertorio metrico della lirica gallego-portoghese*¹¹. Só incluimos aqueles poemas nos que se cumpre a totalidade dos principios da métrica rítmica, xunto cos que, tendo cambios no seu ritmo, estes obedecen a algún tipo de norma, xeralmente relacionada coa estrutura da estrofa e a iteración, reservando para o último apartado os poemas con anomalías menores.

Naqueles casos nos que non seguimos ningunha edición precedente e propoñemos unha edición alternativa, a reprodución dos textos das cantigas, tal e como aparecen nos apógrafos, precede á proposta de edición.

¹⁰ Vid. NUNES (1926-28) e (1932).

¹¹ En cada apartado seguiremos a mesma orde alfabética dos nomes dos poetas e versos iniciais das cantigas. Vid. TAVANI (1967: 373-518).

4.2 A MÉTRICA RÍTMICA NAS CANTIGAS PARALELÍSTICAS. ANÁLISES:

I

AFONSO LOPES DE BAIAN:

B. 740; V. 342
(NUNES AMIGO LXXV)

TEXTO

- I Disseron-mi ãas novas de que m'é mui gran ben,
ca chegou meu amigo, e, se el ali ven,
a Santa Maria das Leiras,
irei, velida, se i ven meu amigo.
- II 5 Disseron-mi ãas novas de que ei gram sabor,
ca chegou meu amigo, e, se el ali fôr,
a Santa Maria das Leiras,
irei, velida, se i ven meu amigo.
- III 10 Disseron-mi ãas novas de que ei gram pracer,
ca chegou meu amigo, mais eu, polo veer,
a Santa Maria das Leiras,
irei, velida, se i ven meu amigo.
- IV 15 Nunca con taes novas tan leda foi molher
com'eu sãõ con estas, e, se [el] i veer,
a Santa Maria das Leiras,
irei, velida, se i ven meu amigo.

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 331-32)..
- PAXÉCO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 704).

REPERTORIO DE TAVANI: AflpzBay 6,2 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 47:2*

a a b c 13 13 8'11'	CATRO ESTROFAS (4 s) (4 x 2+2)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C4
--------------------------------	-----------------------------------	------------------------------------------------

2º) 241:2 (I-III)

a a a a b c 6'6'6'6'8'11'	TRES ESTROFAS (3 s) (3 x 4+2) + UNHA ESTROFA (1 s) (1 x 4+2)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C2
------------------------------	-----------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------

3º) 252:1 (IV)

a b c b d e 6'6'6'6'8'11'	UNHA ESTROFA (1 s) (3 x 4+2) +TRES ESTROFAS (1 s) (1 x 4+2)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C2
------------------------------	----------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	RITMO
PNLP1 PNLP1' PNLP1"	,2BA4
PNLP2 PNLP2' PNLP2"	
R1	
R2	"1A3
NP1	2BA3 ¹
NP2	,2,B4
	2A4

ANÁLISE DO RITMO:

Disseron-mi ãas novas de que m'ê mui gran ben,
 Disseron-mi ãas novas de que ei gram sabor,
 Disseron-mi ãas novas de que ei gram pracer,
 (o ó)(o ó)(o ó) ||(o o ó) (o o ó)
 ca chegou meu amigo, e, se el ali ven,
 ca chegou meu amigo, e, se el ali fôr,
 ca chegou meu amigo, mais eu polo veer,
 (o o ó) (o o ó) ||(o o ó)(o oó)
 a Santa Maria das Leiras,
 (o ó)(o o ó)(o o ó)
 irei, velida, se i ven meu amigo.
 (o ó) (o ó) || (o o ó) (o o ó)
 Nunca con taes novas tan leda foi molher (*)
 (o ó)(o ó)(o ó) ||(o ó)(o ó) (o ó)
 com'eu sôo con estas, e, se [el] i veer,
 (o o ó)(o o ó) ||(o o ó) (o oó)

(*) licencia de *iambic reversal* ou pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,2BA4	(o ó)(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	1, 5 e 9.
2A4	(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	2, 6, 10 e 14.
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	3, 7 e 11.
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	4, 8 e 12.
,2,B4	(o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	13.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
1	,2BA4	,2BA4	,2BA4	,2,B4
2	2A4	2A4	2A4	2A4
3 (R1)	"1A3.....			
4 (R2)	,2,B4.....			

EQUIVALENCIAS, -MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DOS VERSOS:

,2BA4 = $\beta^3 \alpha^1$	{10-1}
2A4 = $\alpha^1 \alpha^1$	{1-1}
"1A3 = $\sigma \alpha^2$	{6}
2BA3 ¹ = $\beta^5 \alpha^1$	{12-1}
,2,B4 = $\beta^3 \beta^3$	{10-10}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga paralelística imperfecta que malia o seu carácter ten unha periodicidade case absoluta que mesmo trascende aos versos non paralelos. Hai unha identidade rítmica entre os primeiros versos paralelos das estrofas I, II e III, que se estende á IV no caso dos segundos versos, aínda que esta estrofa non interveña no paralelismo.

O módulo inicial do ritmo do primeiro verso da cuarta estrofa coincide co das estrofas anteriores, sendo tamén o segundo módulo. Asemade o segundo módulo do segundo verso do refrán é o mesmo segundo módulo de todos os versos paralelos e do segundo da cuarta estrofa.

Outro módulo reiterado é o primeiro dos primeiros versos paralelos das tres primeira estrofas, sendo o mesmo que aparece repetido no primeiro da cuarta. Tamén se ha de salientar que o refrán está formado por trímetros fronte aos tetrámetros que forman os demais versos. Podemos apreciar o carácter regular do ritmo na disposición dos módulos que aparece nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\beta^3 \alpha^1 \quad \alpha^1 \alpha^1$	$\beta^3 \alpha^1 \quad \alpha^1 \alpha^1$	$\beta^3 \alpha^1 \quad \alpha^1 \alpha^1$	$\beta^3 \beta^3 \quad \alpha^1 \alpha^1$
$\sigma \alpha^2 \quad \beta^5 \alpha^1$	$\sigma \alpha^2 \quad \beta^5 \alpha^1$	$\sigma \alpha^2 \quad \beta^5 \alpha^1$	$\sigma \alpha^2 \quad \beta^5 \alpha^1$

II

BERNAL DE BONAVAL
B.1137; V.728
(NUNES: AMIGO CCCLVIII)

TEXTO

- I - Ai, fremeosinha, se ben ajades,
longi de vila quen asperades?
- Vin atender meu amigo.
- II 5 - Ai, fremeosinha, se gradoedes,
longi de vila quen atendedes?
- Vin atender meu amigo.
- III - Longi de vila quen asperades?
- Direi-vo-l'eu, pois me preguntades:
Vin atender meu amigo.
- IV 10 - Longi de vila quen atendedes?
- Direi-vo-l'eu, poi-lo non sabedes:
Vin atender meu amigo.


EDICIÓNS:

- INDINI (1978: 155-157 n.14).
- NUNES (1921: 385).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1070).

REPERTORIO DE TAVANI BernBon. 22,5 REPERTORIO MÉTRICO 26:96

a a b 9' 9' 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESP. PARALELÍSTICAS A7
-------------------	-----------------------------------	----------------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

4377  y fremeosinha se bñ aiades
Longi de vila que asperades
Vin atender meu amigo

Ay fremeosinha se gradoedes
Longi de vila que atendedes
Vin atender.

Longi de vila que asperades
Direi vo leu poyme p[re]guntades
Vin atender.

Longi de vila que atendedes
Direi vo leu poyle n[on] sabedes
Vin atender meu

Bernal de Bonaval

Ay fremeosinha se ben aiades
longi de vila que asperades
vin atender meu amigo.

Ay fremeosinha se gradoedes
longi de vila que atendedes
vin atender.

Longi de vila que asperades
direi vo leu poyme p[re]guntades
vin atender.

Longi de vila que atendedes
direi vo leu poyle n[on] sabedes
vin atender meu.

PROPOSTA DE EDIÇÃO¹²:

- I - Ai, fremeosinha, se ben ajades,
longi de vila quen asperades?
- Vin atender meu amigo.
- II - Ai, fremeosinha, se gradoedes,
5 longi de vila quen atendedes?
- Vin atender meu amigo.
- III - Longi de vila quen asperades?
- Direi-vo-l[o] eu, pois me preguntades:
Vin atender meu amigo.
- IV 10 - Longi de vila quen atendedes?
- Direi-vo-l[o] eu, poi-lo non sabedes:
Vin atender meu amigo.

¹² Prescindimos da sinalefa nos vv. 8 e 11, para manter o ritmo, coincidindo com PRIETO ALONSO (Cfr. 1991: 132 NOTA 4).

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	'2'A4
PLP PLP'	'2'A4
R	'1A3
PNLP2 PNLP2'	"2"A4

ANÁLISE DO RITMO:

Ai, fremosinha, se ben ajades, (*)
 Ai, ferosinha, se gradoedes, (*)
 (-ó) (o o ó) || (-ó) (o o ó)
 longi de vila quen asperades?
 longi de vila quen atendedes?
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)
 Vin atender meu amigo.
 (-ó)(o o ó) (o o ó)
 Direi-vo-l[o] eu, pois me preguntades: (**)
 Direi-vo-l[o] eu, poi-lo non sabedes: (**)
 (o ó) (o o ó) || (o ó)(o o ó)

(*) licencia de tempo marcado en sílaba átona.

(**) licencia de pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'2'A4	(-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)	1, 2/7, 4 e 5/10
'1A3	(-ó)(o o ó)(o o ó)	3, 6, 9 e 12 (R)
"2"A4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	8 e 11

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
1	'2'A4	'2'A4	'2'A4 ¹	'2'A4 ^{1°}
2	'2'A4 ¹	'2'A4 ^{1°}	"2"A4	"2"A4
3(R)	'1A3.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'2'A4 = $\alpha^3 \alpha^3$	{3-3}
'1A3 = $\sigma \alpha^3$	{7}
"2"A4 = $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de ritmo anapéstico perfectamente periódico formada por tetrámetros con pés incompletos nos versos dos dísticos, e no refrán por un superhemistiquio co pé inicial incompleto e monosílabico. Nos dísticos unicamente varía o pé inicial de cada hemistiquio que pasa a ser bisílabo nos versos paralelos finais. Nestes (vv. 8 e 11) o ritmo esixe a súa edición con hiáto e non con sinalefa.

Os casos de tempo marcado en sílaba átona aparecen nos primeiros versos paralelos e os de pé invertido nos últimos, en contextos monosilábicos e sempre no segundo hemistiquio. Os pés-metros que levan marca de forte, que en función dos principio das categorías facultativas só poden aparecer completos, non varían. Os pés incompletos ocupan as posicións fracas na representación do verso, sexa este tetrámetro de dous hemistiquios ou trímetro formado por un superhemistiquio.

Os módulos rítmicos teñen a seguinte disposición na que, unha vez máis, podemos apreciar o ritmo periódico:

I	II	III	IV
$\alpha^3 \alpha^3 \alpha^3 \alpha^3$ $\sigma\alpha^3$	$\alpha^3 \alpha^3 \alpha^3 \alpha^3$ $\sigma\alpha^3$	$\alpha^3 \alpha^3 \alpha^2 \alpha^2$ $\sigma\alpha^3$	$\alpha^3 \alpha^3 \alpha^2 \alpha^2$ $\sigma\alpha^3$

Os cambios no ritmo, que sempre se mantén como anapéstico, corresponden aos cambios na forma pragmática comunicativa¹³ que neste caso é o diálogo lingüístico, correspondendo ao primeiro interlocutor (*narrador* que pregunta) os tetrámetros anapésticos co código {3-3}; en tanto que corresponden ao segundo interlocutor (a *fremosinha* que resposta) os trímetros anapésticos con código {7} do refrán, así como os tetrámetros anapésticos con pé bisílabo con código {2-2}.

¹³ Víd. NODAR (1994: 66-79)

III

D. DINIS
B. 568; V. 171
(NUNES AMIGO XIX)

TEXTO

- I -Ai flores, ai, flores do verde pino (*)
se sabeis novas do meu amigo?
ai, Deus e u é?
- II 5 Ai flores, ai, flores do verde ramo
se sabeis novas do meu amigo?
ai, Deus e u é?
- III Se sabeis novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo?
ai, Deus e u é?
- IV 10 Se sabeis novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi á jurado?
ai, Deus e u é?
- V [-Vos me preguntades polo voss'amigo?
E eu ben vos digo que é san'e vivo:
15 ai, Deus e u é?]
- VI Vos me preguntades polo voss'amado?
E eu ben vos digo que é viv'e sano:
ai, Deus e u é?
- VII 20 E eu ben vos digo que é san'e vivo
e seerá vosc'ant'o prazo saído:
ai, Deus e u é?
- VIII E eu ben vos digo que é viv'e sano:
e seerá vosc'ant'o prazo pasado:
ai, Deus e u é?

(*) editamos como *n o til nasal «~»*.

EDICIÓNS:

- LANG. (1894: n. 92)
- NUNES (1921: 387-88).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 533).

REPERTORIO DE TAVANI: Den 25,2 REPERTORIO MÉTRICO: 26:85

a 10'	a b 10' 8	OITO ESTROFAS (8 a) (8 x 2+1)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A6
----------	--------------	----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	RITMO
PNLP1 PNLP1'	"2AB3
PLP PLP	
R	2B3
PNLP2	"1A2
	"2"A4

ANÁLISE DO RITMO (PRIMEIRA SERIE):

Ai flores, ai, flores do verde pino
 Ai flores, ai, flores do verde ramo
 (o ó)(o o ó) ||(o ó)(o ó)
 se sabe des novas do meu amigo
 se sabe des novas do meu amigo
 (-ó)(o ó)(o ó) ||(o ó)(o ó)
 ai, Deus e u é?
 (o ó) (o o ó)
 aquel que mentiu do que pôs comigo (*)
 aquel que mentiu do que mi á jurado (**)
 (o ó) (o o ó)|| (o ó) (o o ó)

(*) licencia de tempo marcado en sílaba átona.

(**) forma unha única sílaba *mia*

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	RITMO
PNLP1 PNLP1'	"2"A4
PLP PLP	
R	"2"A4
PNLP2	"1A2
	2BA3'

ANÁLISE DO RITMO (SEGUNDA SERIE):

Vos me preguntades polo voss'amigo (*)
 Vos me preguntades polo voss'amado
 (o ó) (o o ó) ||(o ó)(o o ó)
 E eu ben vos digo que é san'e vivo
 E eu ben vos digo que é viv'e sano
 (o ó) (o o ó) || (o ó)(o o ó)
 ai, Deus e u é?
 (o ó) (o o ó)
 e seerá vosco ant' o prazo saído (**)
 e seerá vosco ant' o prazo pasado
 (o ó)(o ó) ||(o o ó)(o o ó)

(*) licencia de tempo marcado en sílaba átona.

(**) a necesaria división en hemistiquios non permite a formación da sinalefa *vosc'ant*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"2"AB3	(o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)	1 e 4.
2B3	(-ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)	2, 5, 7, e 10.
"1A2	(o ó)(o o ó)	3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 e 24.
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	20 e 23.
"2"A4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	8, 11, 13, 14, 16, 17, 19 e 22.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS OITO ESTROFAS							
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
1	"2AB3	"2AB3	2B3 ¹	2B3 ^{1°}	"2"A4	"2"A4	"2"A4 ²	"2"A4 ^{2°}
2	2B3 ¹	2B3 ^{1°}	"2"A4	"2"A4	"2"A4 ²	"2"A4 ^{2°}	"2BA3 ¹	"2BA3 ¹
3(R)	"1A2.....							
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° E 2/2° PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS NA PRIMEIRA E NA SEGUNDA PARTE.								

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2AB3 = $\alpha^2 \beta^5$	{2-12}
2B3 = $\beta^4 \beta^5$	{12-13}
"1A2 = α^2	{2}
2BA3 ¹ = $\beta^5 \alpha^1$	{12-1}
"2"A4 = $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}

IV

DON DINIS
B. 570; V. 173
(NUNES AMIGO XVI)

TEXTO

- I Amad'e meu amigo,
valha Deus!
vede la frol do pinho
e guisade d'andar.
- II 5 Amigu'e meu amado,
valha Deus!
vede la frol do ramo
e guisade d'andar.
- III 10 Vede la frol do pinho
valha Deus!
selad'o baiozinho
e guisade d'andar.
- IV 15 Vede la frol do ramo
valha Deus!
selad'o bel cavalo
e guisade d'andar.
- V 20 Selad'o baiozinho
valha Deus!
treide-vos, ai amigo,
e guisade d'andar.
- VI Selad'o bel cavalo
valha Deus!
treide-vos, ai amado
e guisade d'andar.

EDICIÓNS:

- LANG (1894: n. 94).
- NUNES (1921: 379-80).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 535).
- PICCOLO (1951: n. 118).
- VASCONZELOS (1904: T. II 861).

REPERTORIO DE TAVANI Den 25,4 REPERTORIO MÉTRICO 117:1.

a b a c 6' 3 6' 6	SEIS ESTROFAS (6 a) (2+2 VERSOS)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A3
----------------------	-------------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE		ANÁLISE DO RITMO:
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO	
PNLP1 PNLP1'	,1B2	Amad' e meu amigo Amigu' e meu amado (o ó) (o ó)(o ó)
R1		1A1
PLP1 PLP1'	,1B2	vede la frol do pinho (*) vede la frol do ramo (o ó)(o ó) (o ó)
R2		1A2
PLP2 PLP2'	,1B2	selad'o baiozinho (**) selad'o bel cavalo (o ó)(o ó) (o ó)
PNLP2 PNLP2'		1A2

(*) licença de pé invertido.

(**) tempo marcado no acento secundário.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	1, 3, 5, 7, 11, 13, 15, 17 e 21
1A1	(o o ó)	2, 6, 10, 14, 18, e 22.
1A2	(o o ó)(o o ó)	4, 8, 12, 16, 20 e 24.
2A2	(o o ó) (o o ó)	19 e 23.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
1	,1B2	,1B2	,1B2 ¹	,1B2 ¹ o	,1B2 ²	,1B2 ² o
2(R1)	1A1.....					
3	,1B2 ¹	,1B2 ¹ o	,1B2 ²	,1B2 ² o	2A2	2A2
4(R2)	1A2.....					
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ / ₁ o E ² / ₂ o PARA OS PRIMEIROS E SEGUNDOS VERSOS PARALELOS RESPECTIVAMENTE.						

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,1B2 = β^3	{10}
1A1 = α^4	{4}
1A2 = α^1	{1}
2A2 = $\alpha^4 \alpha^4$	{4-4}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia rítmica: anapéstico nos versos do refrán e nos versos paralelos finais; iámbico nos restantes versos paralelos. O ritmo dos versos paralelos finais equivale á duplicación do módulo do primeiro verso do refrán, sendo ademais o mesmo do segundo se é que o dividimos en hemistiquios. En canto á relación entre os tipos dos dous versos que forman o refrán, o verso interpolado no corpo da estrofa é o resultado da aplicación da regra categorial, elidíndose o pé-metro inicial, polo que o bímetro anapéstico do verso final pasa a ser monómetro no verso interpolado. Os versos iámbicos son todos do mesmo tipo.

V

DON DINIS
B. 585; V. 168
(NUNES AMIGO XVI)

TEXTO

- I Bon dia vi amigo,
pois seu mandad'ei migo,
louçãa.
- II Bon dia vi amado,
5 pois migu'ei seu mandado,
louçãa.
- III Pois seu mandad'ei migo,
rogu'eu a Deus e digo!
louçãa.
- IV 10 Pois migu'ei seu mandado,
rogu'eu a Deus de grado,
louçãa.
- V Rogu'eu a Deus e digo
15 por aquel meu amigo,
louçãa.
- VI [Rogu'eu a Deus de grado
por aquel namorado,
louçãa.]
- VII Por aquel meu amigo
20 que o veja comigo,
louçãa.
- VIII Por aquel namorado
que fosse já chegado,
louçãa.

EDICIONS:

- LANG (1894: n. 89).
- NUNES (1921: 377-78).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 530).

REPERTORIO DE TAVANI Den 25,19 REPERTORIO MÉTRICO 26:131

a a b 6' 6' 2'	OITO ESTROFAS (8 a) (2+1 VERSOS)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A1
-------------------	-------------------------------------	------------------------------------------------

VI

DON DINIS
B. 567; V. 170
(NUNES AMIGO XVIII)

TEXTO

- I -De que morredes, filha, a do corpo velido?
-Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo.
Alva e vai liero.
- II -De que morredes, filha, a do corpo loução?
5 -Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado.
Alva e vai liero.
- III Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,
quando vej'esta cinta que por seu amor cingo.
Alva e vai liero.
- IV 10 Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado,
quando vej'esta cinta que por seu amor trago.
Alva e vai liero.
- V Quando vej'esta cinta que por seu amor cingo,
e me nembra, fremosa, como falou comigo.
15 Alva e vai liero.
- VI Quando vej'esta cinta que por seu amor trago,
e me nembra, fremosa, como falamos ambos.
Alva e vai liero.

EDICIÓNS:

- LANG (1894: n. 91).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 532).

REPERTORIO DE TAVANI: Den 25,31 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:36*

a a b 13' 13' 6'	SEIS ESTROFAS (6 a) (6 x 2+1)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A2
---------------------	----------------------------------	------------------------------------------------

2º) 230:13

a b c b d 6' 6' 6' 6' 6'	SEIS ESTROFAS (6 d) (6 x 4+1)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C2 bis
-----------------------------	----------------------------------	----------------------------------------------------

FÓRMULAS DE		RITMO	
ITERA- CIÓN			
PNLP1	,2BA4		De que morredes, filha, a do corpo velido
PNLP1'			De que morredes, filha, a do corpo loução
PLP1	2A4		(o ó)(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
PLP1'			Madre moiro d'amores que mi deu meu amigo (*)
R	,1B2		Madre moiro d'amores que mi deu meu amado (*)
			(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)
	2A4		Alva e vai liero (**)
			(o ó)(o ó)(oó)
PLP2	2A4		quando vej'esta cinta que por seu amor cingo
PLP2'			quando vej'esta cinta que por seu amor trago
PNLP2	2A,B4		(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)
PNLP2'			e me nembra, fremosa, como falou comigo (***)
			e me nembra, fremosa, como falamos ambos
			(o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)

(*) *Madre moiro* forma palavra métrica na expressão enfatizada, tendo o tempo marcado na 3ª sílaba.

(**) licença de *iambic reversal* ou pé invertido em *Alva* e hiato que transforma a *liero* em palavra trissílaba (bisílaba na escansão).

(***) licença de *iambic reversal* ou pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,2BA4	(o ó)(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	1 e 4.
2A4	(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	2, 5, 7, 8, 10, 11, 13 e 16.
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	3, 6, 9, 12, 15 e 18.
2A,B4	(o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	14 e 17.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
	1	,2BA4	,2BA4	2A4 ¹	2A4 ^{1°}	2A4 ²
2	2A4 ¹	2A4 ^{1°}	2A4 ²	2A4 ^{2°}	2A,B4	2A,B4
3 (R)	,1B2
O LEIXA-PREN. ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° E 2/2° PARA OS PRIMEIROS E SEGUNDOS VERSOS PARALELOS RESPECTIVAMENTE.						

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,2BA4 = $\beta^3 \alpha^1$	{10-1}
2A4 = $\alpha^1 \alpha^1$	{1-1}
,1B2 = β^3	{10}
2A,B4 = $\alpha^1 \beta^3$	{1-10}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de ritmo periódico con alternancia dos dous módulos de ritmo iámbico e anapéstico. A forma pragmática comunicativa é a do diálogo lingüístico entre a *filha* (a namorada) e a *madre* (nai ou intermediaria amorosa¹⁴). Os cambios no ritmo están condicionados polos procedementos iterativos da cantiga paralelística xunto coa alternancia dos actantes no diálogo.

A totalidade dos dísticos está constituída por tetrámetros, sendo estes anapésticos completos nos versos que interveñen no leixa-pren e tetrámetros mixtos co metro inicial incompleto no hemistiquio iámbico nos restantes versos paralelos.

¹⁴ Vid. NEWMAN (1977 : 66-67).

O módulo do ritmo do verso do refrán é o mesmo dos hemistiquios iámbicos dos tetrámetros mixtos, sendo nestes o primeiro nos versos nos que intervén a *madre*, e o segundo nos que intervén a *filha* (os versos paralelos finais). Cabe a posibilidade de que a voz que aparece no refrán sexa a da *madre* e non a da *filha* (como figura na edición de Nunes). De aceptarse esta proposta, o ritmo inicial dos versos correspondentes á *madre* sería de tipo iámbico, sendo anapéstico o ritmo inicial dos que corresponden á *filha*.

A disposición periódica e alterna dos dous únicos módulos de ritmo nas seis estrofas podemos apreciala no seguinte esquema:

I	II	III	IV	V	VI
$\beta^3 \alpha^1 \alpha^1 \alpha^1$	$\beta^3 \alpha^1 \alpha^1 \alpha^1$	$\alpha^1 \alpha^1 \alpha^1 \alpha^1$	$\alpha^1 \alpha^1 \alpha^1 \alpha^1$	$\alpha^1 \alpha^1 \alpha^1 \beta^3$	$\alpha^1 \alpha^1 \alpha^1 \beta^3$
β^3	β^3	β^3	β^3	β^3	β^3

A edición da cantiga con estrofas de tres ou de cinco versos (como resultado da transformación dos hemistiquios en versos) suxerida na segunda alternativa de Tavani é irrelevante.

O feito de que non se conservase o texto musical, non nos permite verificar a relación entre a alternancia no ritmo e os cambios na melodía, aínda que se poida apreciar na alternancia rítmica unha relación similar á observada nas cantigas de Martin Codax con cambios melódicos no primeiro segmento¹⁵.

¹⁵ Vid. 3.2.1.1 pax. 275-283.

VII

DON DINIS:
B.569; V.172
(NUNES AMIGO XX)

TEXTO

- I Levantou-s'a velida,
 levantou-s'alva
 e vai lavar camisas
 eno alto:
5 vai-las lavar alva.
- II Levantou-s'a louçãa,
 levantou-s'alva
 e vai lavar delgadas
 eno alto:
10 vai-las lavar alva.
- III [E] vai lavar camisas,
 levantou-s'alva;
 o vento lh'as desvia
 eno alto:
15 vai-las lavar alva.
- IV E vai lavar delgadas;
 levantou-s'alva;
 o vento lh'as levaya
 eno alto:
20 vai-las lavar alva.
- V O vento lh'as desvia;
 levantou-s'alva;
 meteu-s'alva en ira
 eno alto:
25 vai-las lavar alva.
- VI O vento lh'as levava;
 levantou-s'alva;
 meteu-s'alva en sanha
 eno alto:
30 vai-las lavar alva.

EDICIÓNS:

- LANG (1894: n.93).
- NUNES (1921: 382-83).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 114).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n.534).

REPERTÓRIO DE TAVANI: Den 25,43 REPERTÓRIO MÉTRICO 119:1.

a b a c b 6' 4' 6' 3' 5'	SEIS ESTROFAS (6a) 6 x 2+3 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDÊNCIAS PARALELÍSTICAS A3
-----------------------------	--------------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE		ANÁLISE DO RITMO:
ITERACIÓN	RITMO	
PNLP1 PNLP1'	1A2	Levantou-s'a velida, Levantou-s'a louçãa (o o ó) (o o ó)
R1	1A1	levantou-s'alva (*) @(o o ó)
PLP1 PLP1'	,1B2	e vai lavar camisas e vai lavar delgadas (o ó) (o ó) (o ó)
R2	1A1	eno alto: (o o ó)
R3	1B2	vai-las lavar alva (**) (-ó) (o ó) (o ó)
PLP2 PLP2'	,1B2	o vento lh'as desvia o vento lh'as levava (o ó) (o ó) (o ó)
PNLP2 PNLP2'	1A2	meteu-s'alva en ira (***) meteu-s'alva en sanha (***) (o o ó) (o o ó)

(*) anacruse da sílaba átona inicial.

(**) desprazamento do acento á sílaba precedente por contigüidade de dúas átonas con efecto análogo á licencia de pé invertido.

(***) palabra métrica como consecuencia da sinalefa en *meteu-s'alva*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
1A2	(o o ó)(o o ó)	1, 6, 23 e 28.
1A1	(o o ó)	2, 4, 7, 9, 12, 14, 17, 19, 22, 24, 27 e 29.
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	3, 8, 11, 13, 16, 18, 21, 23 e 26.
1B2	(-ó)(o ó)(o ó)	5, 10, 15, 20, 25 e 30.

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS				
	VERSOS	1	2 (R1)	3	4 (R2) 5 (R3)
I		1A2	1A1	,1B2 ¹	1A1 1B2
II		1A2	1A1	,1B2 ^{1°}	1A1 1B2
III		,1B2 ¹	1A1	,1B2 ²	1A1 1B2
IV		,1B2 ^{1°}	1A1	,1B2 ^{2°}	1A1 1B2
V		,1B2 ²	1A1	1A2	1A1 1B2
VI		,1B2 ^{2°}	1A1	1A2	1A1 1B2
					REFRÁN
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO RESPECTIVAMENTE POR 1/1° E 2/2° PARA OS PRIMEIROS E SEGUNDOS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.					

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1A2 = α^1	{1}
1A1 = α^4	{4}
,1B2 = β^3	{10}
1B2 = β^4	{11}

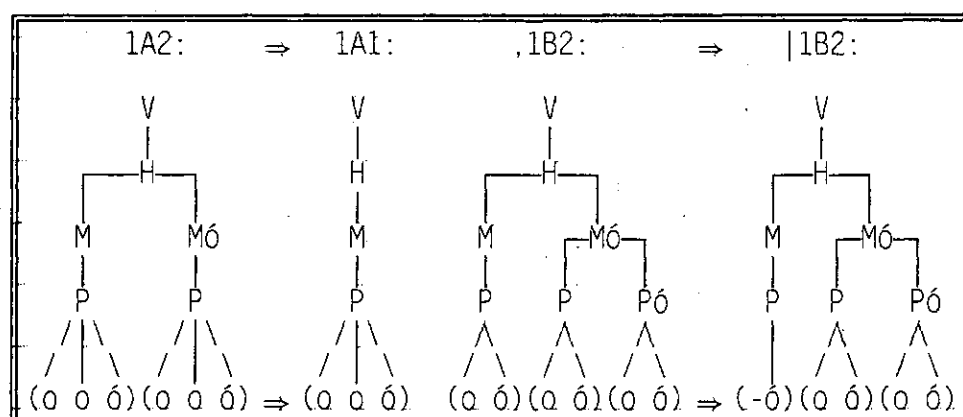
COMENTARIO RÍTMICO:

Nesta cantiga formada por versos dun só hemistiquio o ritmo tamén ten unha alternancia periódica, tanto nos versos paralelos como nos que constitúen o refrán, con catro módulos de ritmo (dous iámbicos e dous anapésticos). Son monómetros anapésticos no refrán o verso interpolado e o penúltimo, sendo bímetros anapésticos os versos paralelos das dúas primeiras e das dúas últimas estrofas (aquelas que non poden intervir no procedemento do *leixa-pren*).

Ten ritmo iámbico o último verso do refrán así como os demais versos paralelos (os que interveñen no *leixa-pren*), sendo bímetros iámbicos co metro inicial incompleto os versos paralelos, e tendo ademais o primeiro pé incompleto o verso final. A disposición dos módulos do ritmo nas seis estrofas amosa o carácter periódico desta alternancia:

I	II	III	IV	V	VI
α^1	α^1	β^3	β^3	β^3	β^3
α^4	α^4	α^4	α^4	α^4	α^4
β^3	β^3	β^3	β^3	α^1	α^1
α^4	α^4	α^4	α^4	α^4	α^4
β^4	β^4	β^4	β^4	β^4	β^4

Nótese asemade que os módulos anapéstico α^4 e iámbico β^4 que forman os versos do refrán derivan directamente dos que forman os versos paralelos (α^1 e β^3) como resultado da elisión das categorías fracas¹⁵ que podemos apreciar na representación arbórea:



¹⁵ De acordo co principio das categorías facultativas poden elidirse as marcadas como w na terminoloxía de Prieto cando están en posición inicial. Neste caso as categorías elididas son pé-metro nos versos anapésticos e sílaba nos iámbicos.

A escansión rítmica desta cantiga plantexa problemas derivados da contigüidade de dúas sílabas tónicas nos versos do refrán, que resolvemos considerando ao verso interpolado como palabra métrica e aplicádolle o principio da anacruse¹⁷, e mediante o desprazamento do tempo marcado á sílaba precedente no caso do verso final. Outro caso similar, aínda que menos problemático, aparece nos últimos versos paralelos, que tamén resolvemos considerando como palabra métrica o primeiro segmento destes versos (o que permanece invariable no paralelismo perfecto).

¹⁷ A outra alternativa sería o desprazamento do tempo marcado ao acento secundario na sílaba inicial co que teríamos un bímetro anapéstico co pé inicial incompleto e monómetro tipo '1A2 representado mediante a fórmula (-6)(o o 6). A elección da escansión como monómetro está motivada non só por analogía co outro verso anapéstico do refrán, senón pola falta de tensión que hai na sílaba inicial.

VIII

DON DINIS
B. 592; V. 195
(NUNES AMIGO LXIII)

TEXTO

- I Ma madre velida,
vou-m'a la bailia
do amor.
- II Ma madre loada,
5 vou-m'a la bailada
do amor.
- III Vou-m'a la bailia,
que fazen en vila
do amor.
- IV 10 [Vou-m'a la bailada,
que fazen en casa
do amor].
- V Que fazen en vila
do que eu ben queria,
15 do amor.
- VI Que fazen en casa
do que eu muit'amava,
do amor.
- VII Do que eu ben queria,
20 chamar-m'an garrida
do amor.
- VIII Do que eu muit'amava,
chamar-m'an jurada
do amor.

EDICIÓN:

- LANG (1894: n.116).
- NUNES (1921: 382-83).
- OLIVEIRA MACHADO (1959: 116).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n.556).

REPERTORIO DE TAVANI Den 25,44 REPERTORIO MÉTRICO 26:137.

a a b 5' 5' 3	OITO ESTROFAS (8 a) (2+1 VERSOS)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A1
------------------	-------------------------------------	------------------------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

*Ma madre velida
Vou mala baylia
Do amor*

*Ma madre loada
Vou mala baylada
Do amor*

*Vou mala baylia
Que fazem en vila
Do amor*

*Que fazem en vila
Do que ben queria
Do amor*

*Que fazem en casa
Do que muit'amava
Do amor*

*Do que ben queria
Chamam-na garrida
Do amor*

*Do que muit'amava
Chamam-na perminada
Do amor*

*Ma madre velida
nou mala baylia
do amor*

*Vou madre loada
nou mala baylada
do amor*

*Vou mala baylia
que fazem en vila
do amor*

*Que fazem en vila
do que ben queria
do amor*

*Que fazem en casa
do que muit'amava
do amor*

*Do que ben queria
chamam-na garrida
do amor*

*Do que muit'amava
chamam-na perminada
do amor*

PROPOSTA DE EDIÇÃO¹⁸:

- I Ma madre velida,
vou-m'a la bailia
do amor.
- II Ma madre loada,
5 vou-m'a la bailada
do amor.
- III Vou-m'a la bailia,
que fazem en vila
do amor.
- IV 10 [Vou-m'a la bailada,
que fazem en casa
do amor].
- V Que fazem en vila
do qu'eu ben queria,
15 do amor.
- VI Que fazem en casa
do qu'eu muit'amava,
do amor.

¹⁸ Coincide coa de Nunes agás no caso dos versos 14, 17, 19 e 22 nos que consideramos que hai sinalefa en do qu'eu.

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1A2 = α^2	{2}
1A1 = α^4	{4}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de total regularidade rítmica formada por versos dun só hemistiquio de ritmo anapéstico: bímetros incompletos co pé inicial bisílabo nos dísticos e monómetros no refrán. Os dous únicos módulos de ritmo teñen a seguinte disposición nas oito estrofas:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2
α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2
α^4	α^4	α^4	α^4	α^4	α^4	α^4	α^4

O mesmo que no poema anterior¹⁹, o módulo do refrán deriva directamente do dos dísticos aplicando o principio das categorías facultativas mediante a elisión do metro marcado como fraco.

Esta regularidade rítmica coincide coa intensa relación existente entre a iteración e a sintaxe deste poema mediante os procedementos de *Enjagement* e *Ateúda* que amplifican o seu significado coa complementariedade sintáctica²⁰: *Ma madre velida/loada, vou-me a la bailia/bailada* que fazen en vila/casa* do que eu ben quera/muit'amava*, chamar-m'an garrida/jurada* (* = do amor).*

O tema pode suxerir unha orixe nun ritmo de baile²¹ que se reitera en danza, música e poema. A forma pragmática comunicativa é a do diálogo unimembre: *namorada* \Rightarrow *confidente (madre)*.

¹⁹ Vid. pax. 351

²⁰ Vid. NODAR (1985: 57) e (1994: 297-98).

²¹ Ademais das alusións ao baile que aparecen nesta cantiga, o módulo do ritmo dos dísticos α^2 representado pola fórmula (o ó)(o o ó) vén sendo WSWWS, unha das configuracións sinaladas por Prieto cando está reiterada como hemistiquio, como característica do ritmo da *muiñeira*. Vid. Prieto (1984: 133).

IX

DON DINIS
B.589; V.192
(NUNES AMIGO XL)

TEXTO

- I Pera veer meu amigo
que talhou preito comigo
ala vou, madre.
- II 5 Pera veer meu amado
que mig'a preito talhado
ala vou, madre.
- III Que talhou preito comigo
e por esto que vos digo
ala vou, madre.
- IV 10 Que mig'a preito talhado
e por esto que vos falo
ala vou, madre.

EDICIÓNS:

- LANG (1894: n. 113).
- NUNES (1921: 380).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n.553).
- PICCOLO (1951: n.119).

REPERTORIO DE TAVANI Den 25,70 REPERTORIO MÉTRICO 26:117

a a b 7' 7' 4'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
-------------------	-----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	'1A3
PLP PLP'	'1A3
R	1B1
PNLP2 PNLP2'	2A2

ANÁLISE DO RITMO:

Pera veer meu amigo
Pera veer meu amado
(-ó)(o ó) (o o ó)
que talhou preito comigo (*)
que mig'a preito talhado
(-ó)(o o ó)(o o ó)
ala vou madre.
(o ó)(o ó)
e por esto que vos digo
e por esto que vos falo
(o o ó) || (o o ó)

(*) tempo non marcado por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'1A3	(-ó)(o o ó)(o o ó)	1, 2/7, 4 e 5/10.
1B1	(o ó)(o ó)	3, 6, 9 e 12 (R).
2A2	(o o ó) (o o ó)	8 e 11.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	'1A3	'1A3	'1A3 ¹
2	'1A3 ¹	'1A3 ^{1°}	2A2	2A2
3(R)	1B1.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1 ^{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'1A3	= $\sigma\alpha^3$	{7}
1B1	= β^5	{12}
2A2	= $\alpha^4 \alpha^4$	{4-4}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga na que alternan os ritmos, anapéstico nos dísticos e iámbico no refrán. Ademais desta alternancia hai outro cambio de módulo rítmico similar ao observado noutras cantigas xa que os versos paralelos finais son bímetros de dous hemistiquios dun só pé-metro, sendo os restantes versos dos dísticos trímetros dun superhemistiquio co pé inicial incompleto e monómetro como podemos observar no esquema da distribución dos módulos nas estrofas:

I	II	III	IV
$\sigma\alpha^3$ β^5 $\sigma\alpha^3$	$\sigma\alpha^3$ β^5 $\sigma\alpha^3$	$\sigma\alpha^3$ β^5 $\alpha^2 \alpha^2$	$\sigma\alpha^3$ β^5 $\alpha^2 \alpha^2$

X

ESTEVAM COELHO
B. 720; V.321
(NUNES AMIGO CLV)

TEXTO

- I Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
 sa voz manselinha fremoso dizendo
 cantigas d'amigo.
- II Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
5 sa voz manselinha fremoso cantando
 cantigas d'amigo.
- III -Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes
 amor moi coitado que tan ben dizedes
 cantigas d'amigo.
- IV 10 -Par Deus de Cruz, dona, sei [eu] que andades
 d'amor mui coitada que tan ben cantades
 cantigas d'amigo.
- V -Avuitor comestes, que adevinhades.

EDICIÓNS:

- BRAGA (1878: 61 n.321).
- MONACI (1875: 128 n.321).
- MORABITO (1987: 15-18).
- NUNES (1921: 388-89).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 119).
- PELLEGRINI (1928: 25-26 n.30).
- PAXECO-MACHADO (1949-64, vol. IV: 15-17 n.683).

REPERTORIO DE TAVANI: EstCoe 29,1 REPERTORIO MÉTRICO

1º) 26:61*

a a b 11' 11' 5'	CATRO ESTROFAS (4s) 4 x 2+1 VERSOS f.1-1.	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C9
---------------------------	----------------------------------------------	------------------------------------------------

2º) 230:18

a b c b d 5'5'5'5'5'	CATRO ESTROFAS (4s) 4 x 4+1 VERSOS f.1-2	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D2
-------------------------	---------------------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERACIÓN	RITMO
PNLP1 PNLP1'	"2"A4
PNLP2 PNLP2'	"2"A4
R	"1A2
PNLP3 PNLP3'	"2"A4
PNLP4 PNLP4'	"2"A4
F	"2"A4

ANÁLISE DO RITMO:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
 Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
 (o ó) (o o ó) || (o ó) (o o ó)
 sa voz manselinha fremoso dizendo
 sa voz manselinha fremoso cantando
 (o ó) (o o ó) || (o ó) (o o ó)
 cantigas d'amigo.
 (o ó) (o o ó)
 Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes
 Par Deus de Cruz, dona, sei [eu] que andades
 (o ó) (o o ó) || (o ó) (o o ó)
 amor moi coitado que tan ben dizedes
 d'amor mui coitada que tan ben cantades
 (o ó) (o o ó) || (o ó) (o o ó)
 Avuitor comestes, que adevinhades. (*)
 (o ó) (o o ó) || (o ó) (o o ó)

(*) Licencia de tempo marcado en sílaba átona afastada da tónica por outras dúas átonas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"2"A4	(o ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)	TODOS AGÁS 3, 6, 9 e 12.
"1A2	(o ó) (o o ó)	3, 6, 9 e 12 (REFRÁN).

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS E DA FIINDA				
	I	II	III	IV	F
1	"2"A4	"2"A4	"2"A4	"2"A4	"2"A4
2	"2"A4	"2"A4	"2"A4	"2"A4	
3(R)	"1A2

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2"A4 = $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
"1A2 = α^2	{2}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de ritmo anapéstico totalmente periódico, con tetrámetros co primeiro pé incompleto e bisílabo en cada hemistiquio nos dísticos, sendo o refrán un bímetro dun só hemistiquio co mesmo módulo de ritmo. En contra do observado noutros poemas, non lle afectan á regularidade do seu ritmo os cambios nas formas pragmáticas comunicativas (as dúas primeiras estrofas están en 3ª persoa = texto referencial, estando as restantes en 1ª = diálogo lingüístico, nunha forma común con certas *pastorelas*).

A *fiinda* tamén mantén o ritmo, mesmo é posible que se crease o poema a partir dela, xa que era probablemente un dito en relación cos agoiros.

Resulta irrelevante editar como versos os hemistiquios (a 2ª alternativa de Tavani), xa que nun e noutro caso hai o mesmo módulo de ritmo repetido ao longo de todo o poema:

I	II	III	IV	FIINDA
$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2$ α^2	$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2$ α^2	$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2$ α^2	$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2$ α^2	$\alpha^2 \alpha^2$

A complementariedade sintáctica²² é total entre os segundos versos e o refrán (I e II) e entre os tres versos (III e IV). Ademais, nos dous primeiros versos, a aliteración dos sibilantes reforza o ritmo, pois

²² Vid. pax. 356. NOTA Nº 20.

o seu número (5) é o mesmo do dos tempos fortes ou sílabas tónicas e ademais están perfectamente distribuídos nos hemistíquios (2+3 no V1 e 3+2 no V2) e pés (alomenos un en cada un). Representamos todos estes fonemas sibilantes como \$ para os catro /s/, /z/, /ʃ/ e /ʒ/:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
 \$o ó o o ó\$ \$o \$ó o o \$ó
 sa voz manselinha fremoso dizendo
 \$o ó\$ o \$o ó o ó\$ o \$o

Este fenómeno tamén aparece nun sistema de versificación esencialmente rítmica como é o do *Old English*²³. Nos dísticos que forman o corpo das cantigas o ritmo periódico anapéstico é o mesmo das *muiñeiras*²⁴:

Carmela, Carmela. ¡que pena me dás!
 (o ó)(o o ó) || (o ó)(o o ó)
 na guerra de Cuba morreuch'o rapás
 (o ó)(o o ó) || (o ó) (o o ó)

²³ Este aspecto era pertinente no *Old English*, namentres que a rima era un ornato, xusto o contrario do que sucede nas cantigas medievals galego-portuguesas. Vid. na segunda parte 2.1 pax. 165-168 e MITCHELL & ROBINSON (1994: 162-63).

²⁴ Cfr. PRIETO ALONSO (1984: 133).

XI

ESTEVAM COELHO
B. 721; V.322
(NUNES AMIGO CLVI)

TEXTO

- I Se oj'o meu amigo
 soubess', iria migo:
 eu al rio me vou banhar.
- II Se oj'el este dia
 5 soubesse, migo iria:
 eu al rio me vou banhar.
- III Quem lhi dissess'atanto,
 ca já filhei o manto:
 eu al rio me vou banhar.

EDICIÓNS:

- BRAGA (1878: 62 n.322).
- MONACI (1875: 129 n.322).
- MORABITO (1987: 19-21).
- NUNES (1921: 339-40 n).
- PELLEGRINI (1928: n.31).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n.684).

REPERTORIO DE TAVANI²⁵: EstCoe 29,2 REPERTORIO MÉTRICO 37:61

a a b b 6' 6' 8' 2'	TRES ESTROFAS (3s) 3 x 2+2 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C9 (par.)
------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------------------------------

²⁵ Para Tavani o refrán ten dous versos: *eu al rio me vou banhar[e] / al mare*; que é como aparece nos apógrafos. Nunes elimina o último verso que aparece riscado en V.

FÓRMULAS DE	
ITERACIÓN	RITMO
PNLP1 PNLP1'	,1B2
PNLP2 PNLP2'	,1B2
R1	'2B2
R2	,1B1
NP1	,1B2
NP2	,1B2

ANÁLISE DO RITMO:

Se oj' o meu amigo
 Se oj' el este dia
 (o ó)(o ó)(o ó)
 soubess' iria migo:
 soubesse migu'iria:
 (o ó)(o ó)(o ó)
 eu al rio me vou banhar
 (-ó)(o ó) || (o ó)(o ó)
 al mare.
 (o ó)
 Quem lhi dissess' atanto,
 (o ó)(o ó)(o ó)
 ca já filhei o manto:
 (o ó)(o ó)(o ó)

FÓRMULAS RÍTMICAS²⁶:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	1, 2, 5, 6, 9 e 10
'2B2	(-ó)(o ó) (o ó)(o ó)	3, 7 e 11 (1º DO REFRÁN)
,1B1	(o ó)	4, 8 e 12 (2º DO REFRÁN)

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	,1B2	,1B2	,1B2
2	,1B2	,1B2	,1B2
3(R1)	'2B2.....		
4(R2)	,1B1.....		

²⁶ Engádesse o verso bisílabo que figura nos apógrafos como o segundo do refrán.

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO (*):

.182 = β^3	{10}
'282 = $\beta^6 \beta^5$	{13-12}
.181 = β^7	{19}

(*) incluíndo o engadido final.

COMENTARIO ECDÓTICO E RÍTMICO:

Cantiga de edición problemática nos versos do refrán que, sen embargo mantén un ritmo iámbico periódico a base de bímetros formados por un só hemistiquio co metro inicial incompleto na totalidade dos distícos. A edición do refrán como un verso (tal como fai Nunes) ou como dous non plantexa problemas rítmicos, xa que na realidade este está constituído por tres hemistiquios de monómetros iámbicos, incompletos cando corresponden á posición inicial do verso.

Si plantexa problemas de interpretación o engadido final que supón unha incongruencia sintáctica e semántica, xa que a acción do baño, real ou metafórico, non admite dous complementos de lugar diferentes e simultáneos, polo que consideramos pertinente a edición de Nunes na que este prescinde do texto riscado en V.

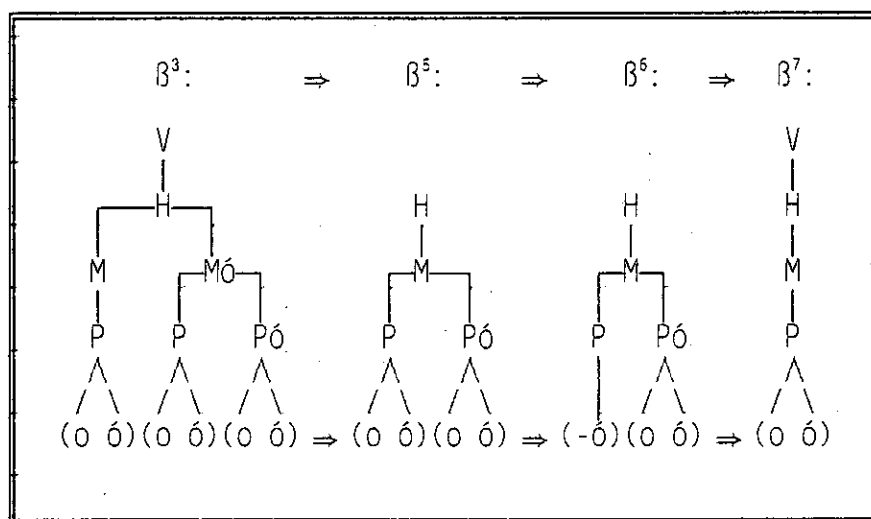
Tamén se ha de salientar a presenza do e paragórico en *al mare*, fenómeno raro nos Cancioneiros tal e como sinala Cunha²⁷ e que, de editarse o poema con este último verso, habería que estender ao precedente *banhar[e]* para manter a rima.

²⁷ Vid. CUNHA (1984: 25-65).

Asignando a cada hemistiquio o seu correspondente módulo de ritmo, temos unha repetición do mesmo que só presenta pequenas variacións no refrán (dous hemistiquios e formas incompletas):

I	II	III
β^3 β^3	β^3 β^3	β^3 β^3
$\beta^6 \beta^5$ (β^7)	$\beta^6 \beta^5$ (β^7)	$\beta^6 \beta^5$ (β^7)

Todos os módulos de ritmo do refrán poden derivarse dos versos dos dísticos aplicando o principio das categorías facultativas:



XII

FERNAND'ESQUIO
B.1298; V.902
(NUNES: AMIGO DVI)

TEXTO

- I Vaíamos irmãa, vaíamos dormir
 [en] nas ribas do lago, u eu andar vi
 a las aves, meu amigo.
- II Vaíamos irmãa, vaíamos folgar
5 [en] nas ribas do lago, u eu vi andar
 a las aves, meu amigo.
- III En nas ribas do lago, u eu andar vi
 seu arco na mão as aves ferir,
 a las aves, meu amigo.
- IV 10 En nas ribas do lago, u eu vi andar
 seu arco na mão a las aves tirar,
 a las aves, meu amigo.
- V Seu arco na mão as aves ferir,
 a las que cantavan leixa-las guarir,
15 a las aves, meu amigo.
- VI Seu arco na mão as aves tirar,
 a las que cantavan non nas quer matar,
 a las aves, meu amigo.

EDICIÓNS:

- NUNES (1921:308-9).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959:124).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1246).
- TORIELLO, F. (1976:107).

REPERTORIO DE TAVANI: FerEsq 38,8 REPERTORIO MÉTRICO

1º) 26:58*

a a b 11 11 7'	SEIS ESTROFAS (6a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A2
-----------------------	----------------------------------	------------------------------------------------

2º) 230:16

a b c b d 5' 5 5' 5 7'	SEIS ESTROFAS (6d) 4+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D1 bis
-----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

Vaiamos irmana vaiamos dormir
nas ribas do lago u eu andar vi
a las aves, meu amigo.

Vaiamos irmana vaiamos folgar
nas ribas do lago u eu vi andar
a las aves, meu amigo.

Eu nas ribas do lago u eu andar vi
Seu arco na mão as aves ferir
a las aves, meu amigo.

Eu nas ribas do lago u eu andar vi
Seu arco na mão as aves tirar
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mão as aves ferir
e las q cantavan leixa-las guarir
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mão as aves tirar
e las q cantavan non as quer matar
a las aves, meu amigo.

Vaiamos irmana vaiamos dormir
nas ribas do lago u eu andar vi
a las aves, meu amigo.

Vaiamos irmana vaiamos folgar
nas ribas do lago u eu
vi andar a las aves, meu amigo.

Eu nas ribas do lago u eu andar vi
Seu arco na mão as aves ferir
a las aves, meu amigo.

Eu nas ribas do lago u eu andar vi
Seu arco na mão as aves tirar
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mão as aves ferir
e las q cantavan leixa-las guarir
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mão as aves tirar
e las q cantavan non as quer matar
a las aves, meu amigo.

PROPOSTA DE EDIÇÃO²⁸:

- I Vaiamos irmana, vaiamos dormir
nas ribas do lago, u eu andar vi
a las aves, meu amigo.
- II Vaiamos irmana, vaiamos folgar
5 nas ribas do lago, u eu vi andar
a las aves, meu amigo.
- III Nas ribas do lago, u eu andar vi
seu arco na mão as aves ferir,
a las aves, meu amigo.
- IV 10 Nas ribas do lago, u eu vi andar
seu arco na mão a las aves tirar,
a las aves, meu amigo.
- V Seu arco na mão as aves ferir,
a las que cantavan leixa-las guarir,
15 a las aves, meu amigo.
- VI Seu arco na mão as aves tirar,
a las que cantavan non as quer matar,
a las aves, meu amigo.

²⁸ A nosa proposta presenta as seguintes diferencias coa edición de Nunes: Nos VV. 1 e 4 emprego da forma *irmana* que é a que aparece nos apógrafos (trátase dun evidente arcaísmo). Regularización dos versos do *leixa-pren*, das formas do artigo *las* despois de peposición ou forma verbal e das palabras nas que hai fonemas nasais ou nasoveles *mão* e *non* as.

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2"A4 = $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
2A2 = $\alpha^4 \alpha^4$	{4-4}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con ritmo anapéstico periódico en versos de dous hemistiquios con módulo diferenciado no REFRÁN. A forma pragmática comunicativa é o diálogo unimembre entre a namorada e a confidente (a irmá). Neste caso non hai cambios de ritmo motivados polos procedementos iterativos (agás no do caso do refrán). Todos os versos teñen dous hemistiquios, sendo os dísticos tetrametros co pé-metro inicial incompleto e bisílabo nos dous hemistiquios e o refrán un bímetro. Un e outro están formados pola reiteración dos módulos de ritmo como se aprecia no esquema da súa distribución nas seis estrofas:

I	II	III	IV	V	VI
$\alpha^2 \alpha^2 \quad \alpha^2 \alpha^2$	$\alpha^2 \alpha^2 \quad \alpha^2 \alpha^2$	$\alpha^2 \alpha^2 \quad \alpha^2 \alpha^2$	$\alpha^2 \alpha^2 \quad \alpha^2 \alpha^2$	$\alpha^2 \alpha^2 \quad \alpha^2 \alpha^2$	$\alpha^2 \alpha^2 \quad \alpha^2 \alpha^2$
$\alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^4 \alpha^4$

O módulo repetido no refrán deriva directamente do dos dísticos por aplicación do principio das categorías facultativas, o mesmo que sucedía noutros poemas analisados²⁹, neste caso por elisión do pé-metro fraco, transformándose o tetrametro en bímetro.

É irrelevante a edición dos dísticos como versos de dous hemistiquios (a 2ª alternativa que plantexa Tavani), xa que nun e noutro caso hai os mesmos módulos de ritmo.

²⁹ En análises anteriores xa sinalamos este mesmo fenómeno de elisión das categorías fracas iniciais a nivel de sílaba, pé ou metro. Vid. análises VII (pax. 351), VIII (pax. 356) e XI (pax. 366).

A complementariedade sintáctica é absoluta e directa só nas estrofas I e II, integrándose na mesma frase os tres versos, e con hipérbato na III e na IV, debido á interpolación do segundo verso (o verso informativo) entre os do *leixa-pren* e o do refrán, que son os versos que se complementan directamente. Nas restantes estrofas só hai complementariedade entre os dous primeiros, ou, o que é o mesmo, entre o verso informativo e o resto da composición, sendo o refrán pura iteración sen posibilidades de integración sintáctica. Ademais é nestas estrofas onde aparece a licencia rítmica de *tempo marcado en sílaba átona*.

O ritmo dos dísticos (tetrámetros anapésticos) é o mesmo doutras composicións xa analizadas, coincidindo co da *muiñeira*³⁰.

³⁰ Vid. XI (pax. 362 e NOTA N° 24).

XIII

FERNAN DO LAGO
B: 1288 V. 893
(NUNES: AMIGO CCCCXCVIII)

TEXTO

- I D'ir a Santa Maria do Lagu'ei gran sabor
e pero non irei alá, se ant'i non fôr,
irmãa, o meu amigo.
- II 5 D'ir a Santa Maria do Lagu'é-mi gran ben,
e pero non irei alá, se ant'i non ven,
irmãa, o meu amigo.
- III Gran sabor averia [e]no meu coraçon
d'ir a Santa Maria, se i achass'enton,
irmãa, o meu amigo.
- IV 10 Ja jurei noutro dia, quando m'ende parti
que non foss'a l'ermida, se ante non foss'i
irmãa, o meu amigo.

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 308-9).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 121).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1236).
- TORIELLO, F. (1976: 102).

REPERTORIO DE TAVANI FerLa 39,1 REPERTORIO MÉTRICO 26:31

a 13	a 13	b 7"	CATRO ESTROFAS (4s) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS GI bis
---------	---------	---------	-----------------------------------	----------------------------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

D'ir a scá maria do lagu'eí grá sabor
e pero non irei alá se ant'i non fôr
irmana o meu amigo

D'ir a scá maria do lagu'eí grá ben
e pero non irei alá se ant'i non ven
irmana

Grá sabor averia no meu coraço
d'ir a scá maria se i achass'enton
irmana

+ a noutro dia
quando m'ende parti
que non foss'a l'ermida

d'ante non foss'i
irmana

Fernã do Lagu'eí
D'ir a scá maria do lagu'eí grá sabor
e pero non irei alá se ant'i non fôr
irmana o meu amigo

D'ir a scá maria
do lagu'eí grá ben
e pero non irei alá
se ant'i non ven
irmana

Gran sabor averia no meu coraço
d'ir a scá maria se i achass'enton
irmana
ja turei noutro dia
quando m'ende parti
que non foss'a l'ermida
se ante non foss'i irmana

PROPOSTA DE EDICIÓN³¹:

- I D'ir a Santa Maria do Lagu'eí gran sabor
e pero non irei alá se ant'i non fôr,
irmana, o meu amigo.
- II 5 D'ir a Santa Maria do Lagu'é-mí gran ben,
e pero non irei alá se ant'i non ven,
irmana, o meu amigo.
- III Gran sabor averia [e]no meu coraçon
d'ir a Santa Maria, se i achass'enton,
irmana, o meu amigo.
- IV 10 Ja jurei noutro dia, quando m'ende parti
que non foss'a l'ermida, se ante non foss'i
irmana, o meu amigo.

³¹ A proposta de edición coincide practicamente coa de Nunes, agás na conservación do arcaísmo *irmana*, tal e como figura nos apógrafos. No v. II editamos a forma *a l'ermida* con sinalefa, a pesar de que esta non aparece como tal nos manuscritos.

FÓRMULAS DE		ANÁLISE DO RITMO ³² :
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO	
PNLP1 PNLP1'	2A4	D'ir a Santa Maria do Lagu'ei gran sabor D'ir a Santa Maria do Lagu'é-mi gran ben, (o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)
PNLP2 PNLP2'	,2,B4	e pero non irei alá se ant'i non fôr, e pero non irei alá se ant'i non ven, (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
R	,2B2	irmana, o meu amigo. (o ó) (o ó)(o ó)
PI (*) NP	2A4	Gran sabor averia [e]no meu coraçon Ja jurei noutro dia, quando m'ende parti (o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)
PS (**) PS'	2A,B4	d'ir a Santa Maria, se i achass'enton, que non foss'a l'ermida, se ante non foss'i (o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)

(*) paralelismo imperfecto.

(**) paralelismo secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2A4	(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	1, 4, 7, e 10.
,2,B4	(o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	2 e 5.
,2B2	(o ó) (o ó)(o ó)	3, 6, 9 e 12 (R).
2A,B4	(o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	8 e 11.

³² Aplicamos aos encontros vocálicos os criterios sinalados por Prieto. Vid. PRIETO ALONSO (1991: 139). Na escansión ademais das sinalefas dos apógrafos e da que inclúe Nunes na súa edición, consideramos como tal *se ant'i* (vv. 2 e 5).

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	2A4	2A4	2A4
2	,2,B4	,2,B4	2A,B4	2A,B4
3(R)	,2B2.....			

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2A4 = $\alpha^1 \alpha^1$	{1-1}
,2,B4 = $\beta^3 \beta^3$	{10-10}
,2B2 = $\beta^7 \beta^5$	{18-12}
2A,B4 = $\alpha^1 \beta^3$	{1-10}

COMENTARIO RÍTMICO:

Esta cantiga de atribución cuestionada³³ está formada por versos de dous hemistiquios, sendo tetrámetros os dísticos e bímetro iámbico o refrán. Os versos iniciais de cada estrofa teñen o mesmo ritmo, sendo tetrámetros anapésticos completos, tanto nos versos paralelos (I e II) como nos non paralelos (III e IV).

Os segundos versos paralelos das dúas primeiras estrofas son tetrámetros iámbicos co metro inicial de cada hemistiquio incompleto, e os versos con paralelismo secundario son tetrámetros mixtos, estando formados cada hemistiquio polo mesmo módulo dos versos anteriores (anapéstico e iámbico).

³³ Fernanda Toriello atribúe esta cantiga a Fernando Esquio, incluíndoa dentro da edición dos poemas deste. Vid. TORIELLO (1976). Esta hipótese foi admitida en parte por Carvalho Calero e cuestionada por António Resende de Oliveira. Vid. respectivamente CARVALHO CALERO (1990) e OLIVEIRA (1994: 336-37).

O refrán está constituído por un módulo de ritmo ambiguo cun único pé que consideramos iámbico por harmonización cos outros e por outro dun metro completo. Fóra do refrán so hai dous módulos e teñen entre uns e outros a seguinte distribución nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\alpha^1 \alpha^1 \beta^3 \beta^3$ $\beta^7 \beta^5$	$\alpha^1 \alpha^1 \beta^3 \beta^3$ $\beta^7 \beta^5$	$\alpha^1 \alpha^1 \alpha^1 \beta^3$ $\beta^7 \beta^5$	$\alpha^1 \alpha^1 \alpha^1 \beta^3$ $\beta^7 \beta^5$

O carácter imperfecto do paralelismo desta cantiga motiva os tres tipos de versos diferentes nos que alternan os dous módulos (anapéstico e iámbico). Na escansión dos módulos anapésticos hai casos de asociación de sílabas tónicas con tempos non marcados cando están no pé-metro inicial do hemistiquio³⁴.

³⁴ *D'ir* (vv. 1, 2 e 8) e *quando* (v.9).

XIV

JOAN ZORRO
B. 1153; V. 753
(CUNHA III)

TEXTO

- I El-rey de Portugale
barcas mandou lavrare,
e lá iran nas barcas migo
mya filha e noss'amigo
- II 5 El-rey portugueese
barcas mandou fazere,
e lá iran nas barcas migo
mya filha e noss'amigo
- III 10 Barcas mandou lavrare
e no mar as deytare
e lá iran nas barcas migo
mya filha e noss'amigo
- IV 15 Barcas mandou fazere
e no mar as metere
e lá iran nas barcas migo
mya filha e noss'amigo

EDICIÓNS:

- ALVAR (1965: n. 3).
- BELL (1920: n. 5).
- NUNES (1921: 362).
- NUNES (1926-28: 350 n. 384).
- PAXECO, E e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1096).

REPERTORIO DE TAVANI JZor 83,3 REPERTORIO MÉTRICO 37:62³⁵

a 7	a 7	b 4'	b 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+2 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
--------	--------	---------	---------	-----------------------------------	------------------------------------------------

³⁵ En propiedade a medida nunha escansión silábica ha de ser:
a. a. b. b.
6. 6. 8. 7.
sendo probablemente un erro tipográfico do *Repertorio*.

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

1113 **E**l Rey de portugale
 Barguas mandou lavrare
 E lá iram nas barq's migo
 mia filha e voss'amigo

El Rey portugale
 Barq's mandou fa fazer
 E lá irá nas barguas migo

Barq's mandou lavrare,
 E no mar as deytare.
 E lá irá

Barq's mandou faze
 E no mar as metere
 E lá iram

El rey de portugale,
 barq's má don lavrar
 ela iram nas barq's migo
 mia filha e voss'amigo
El rey portugese barq's
 mandou fa fazer ela irá
 nas barq's migo
 Barq's mandou lavrare
 e no mar as deytare ela irá
 Barq's mandou faze
 e no mar as metere
 ela irá.

PROPOSTA DE EDIÇÃO:

- I El-rei de Portugale
 barcas mandou lavrare,
 e lá irán nas barcas migo,
 mia filha, e voss'amigo
- II 5 El-rei portugueese
 barcas mandou fazere,
 e lá irán nas barcas migo,
 mia filha, e voss'amigo
- III 10 Barcas mandou lavrare
 e no mar as deitare
 e lá irán nas barcas migo,
 mia filha, e voss'amigo
- IV 15 Barcas mandou fazere
 e no mar as metere
 e lá irán nas barcas migo,
 mia filha, e voss'amigo

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	.1B2
PLP PLP'	.1B2
R1	1B2
R2	.2B2
PNLP2 PNLP2'	1A2

ANÁLISE DO RITMO:

El-rei de Portugale (*)
 El-rei portugueese (*)
 (o ó) (o ó)(o ó)
 barcas mandou lavrare (**)
 barcas mandou fazere (**)
 (o ó) (o ó) (o ó)
 e lá irán nas barcas migo
 (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
 mia filha, e voss'amigo
 (o ó) ||(o ó) (o ó)
 e no mar as deitare
 e no mar as metere
 (o o ó)(o o ó)

(*) tempo marcado en sílaba átona con acento secundario

(**) licencia de *iambic reversal* ou pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
.1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	1, 2, 5, 6, 9 e 13.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	3, 7, 11 e 15 (R1).
.2B2	(o ó) (o ó)(o ó)	4, 8, 12 e 16 (R2).
1A2	(o o ó)(o o ó)	10 e 14.

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
1	.1B2	.1B2	.1B2 ¹	.1B2 ^{1°}
2	.1B2 ¹	.1B2 ^{1°}	1A2	1A2
3 (R1)	1B2.....			
4 (R2)	.2B2.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ / _{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,1B2 = β^3	{10}
1B2 = β^1	{8}
,2B2 = $\beta^7 \beta^5$	{19-12}
1A2 = α^1	{1}

COMENTARIO ECDÓTICO E RÍTMICO:

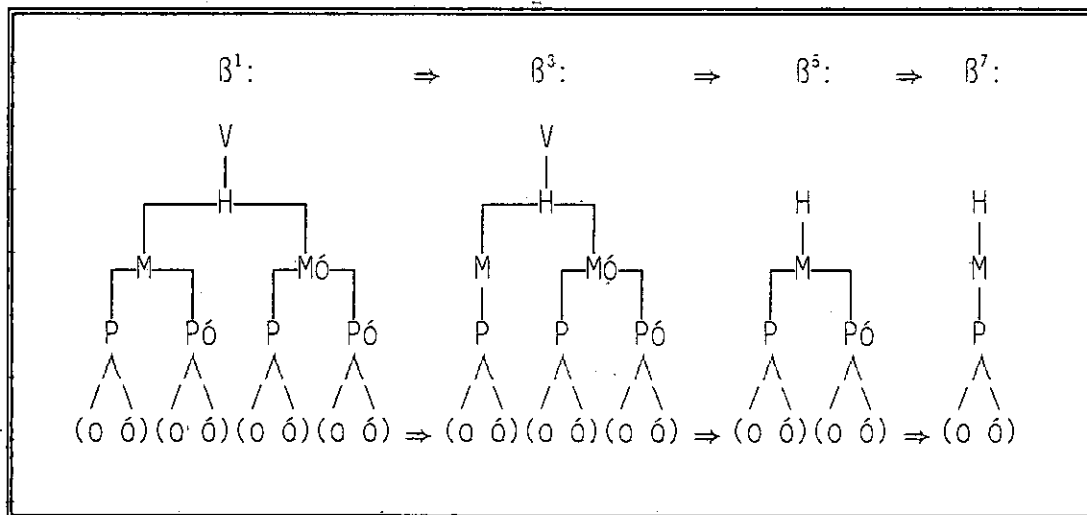
Cantiga formada por bímetros con alternancias rítmicas relacionadas cos procedementos iterativos, predominando o ritmo iámbico. Só aparece o anapéstico nos versos paralelos finais, tendo o mesmo módulo de ritmo os versos paralelos iniciais e os que interveñen no *leixa-pren*. O refrán tamén está formado por dous bímetros iámbicos, sendo o segundo o único verso de dous hemistiquios, como consecuencia da edición do verso sen facer sinalefa en *filha e*. No caso contrario este verso tería un módulo de ritmo idéntico ao da maioría dos versos paralelos.

O motivo desta escolla da edición, e da conseguinte forma rítmica, é o da coherencia coa forma na que aparece nos manuscritos, aspecto no que coincidimos coas outras edicións, a custa da introducción dunha variante dentro do mesmo ritmo iámbico. Así a disposición dos módulos nas catro estrofas quedaría como segue:

I	II	III	IV
β^3 β^1	β^3 β^1	β^3 β^1	β^3 β^1
β^3 $\beta^7 \beta^5$	β^3 $\beta^7 \beta^5$	α^1 $\beta^7 \beta^5$	α^1 $\beta^7 \beta^5$

Á inversa do que sucedía noutros casos analisados, o módulo predominante nos versos paralelos deriva directamente do do primeiro verso do refrán por elisión do pé fraco inicial, en tanto que nos dous módulos do segundo verso do refrán tamén hai a mesma aplicación do principio

das categorías facultativas derivándose o primeiro³⁶ do segundo e este, do módulo iámbico dos versos paralelos, mediante o mesmo procedemento, que en todos eles é a elisión do pé ou do pé-metro fraco inicial:



Asemade os módulos do segundo verso do refrán son os mesmos que hai nos versos paralelos doutra cantiga do mesmo autor, a que figura a continuación nos apógrafos (B. 1154; V. 755) *Cabelos, los meus cabelos*, que non incluímos neste apartado de análises por mor das irregularidades observadas no ritmo dos versos que forman o seu refrán.

Outro dos problemas que tamén se nos plantexan na edición dos versos do refrán desta cantiga é o da forma dos mesmos que figura como:

*e lá irá nas nas barcas sigo
mha filha, o voss[o] amigo*

na edición de Nunes de 1921, cambiando na de 1926 a:

*e lá irá nas nas barcas migo
mia filha, o voss'amigo.*

³⁶ O primeiro módulo do segundo verso do refrán sería un caso de ritmo ambiguo (Vid. 4.1.1 pax. 301). Optamos por definilo com iámbico por ser este o ritmo do segundo módulo e o que predomina nos demais versos.

Na edición da cal partimos (CUNHA 1949) este segue unha lectura de *B noss'amigo* que consideramos errada³⁷, se ben admite unha lectura alternativa *voss'amigo*, sempre que se considere a *mya filha* como vocativo *de um sujeito vós sobreentendido*³⁸. Optamos por esta solución mantendo aquela opción do texto máis próxima da dos apógrafos. Nas demais formas nas que hai discordancias na edición coincidimos coa de Cunha no emprego do plural *iram* e da conxunción e fronte á forma singular e ao artigo *a*, tal e como figuran nos manuscritos coa adaptación da súa ortografía á que é usual na edición de Nunes (1926).

³⁷ É fácil confundir no manuscrito B os grafemas correspondentes ao *n* e ao *u*, aínda que, neste caso, unha observación minuciosa permite distinguilos. Como se pode apreciar na páxina 378: confrontando os grafemas do verso 2 en *mandou* cos do cuarto, vemos que se aproxima máis a *u* que a *n*, sendo pois a lectura correcta, *uoss*.

³⁸ Cfr. CUNHA (1949: 48).

XV

JOAN ZORRO
B. 1151 e 1152; V. 754
(NUNES: AMIGO CCCLXXXIII)

TEXTO

- I En Lixboa, sobre lo mar
barcas novas mandei lavar,
ai mia senhor velida!
- II 5 En Lixboa, sobre lo ler, (*)
barcas novas mandei fazer,
ai mia senhor velida!
- III [B]arcas novas mandei lavar
e no mar as mandei deitar
ai mia senhor velida!
- IV 10 [B]arcas novas mandei fazer
e no mar as mandei meter
ai mia senhor velida!

(*) En V. *sob'lo ler*

EDICIÓNS:

- ALVAR (1965: n. 2).
- BELL (1920: n. 4).
- CUNHA (1949: 45).
- NUNES (1921: 362).
- PAXECO, E e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1096).
- TAVANI (1959: 257).

REPERTORIO DE TAVANI JZor 83,4 REPERTORIO MÉTRICO 26:107

a a b 8 8 6'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
-----------------	-----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	2'A3
PLP PLP'	2'A3
R	,1B2
PNLP2 PNLP2'	2"A3

ANÁLISE DO RITMO:

En Lixboa, sobre To mar
 En Lixboa, sobre lo ler
 (o o ó)||(-ó)(o o ó)
 barcas novas mandei lavrar (*)
 barcas novas mandei fazer (*)
 (o o ó)||(-ó)(o o ó)
 aí mia senhor velida!
 (o ó)(o ó)(o ó)
 e no mar as mandei deitar (*)
 e no mar as mandei meter (*)
 (o o ó)||(-ó)(o o ó)

(*) os sintagmas forman palabra metrica: *barcasnóvas*; *màndeilavrár*; *màndeideitár* con sístole e tempo marcado no acento secundario nos dous últimos casos.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2'A3	(o o ó) (-ó)(o o ó)	1, 2/7, 4 e 5/10
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	3, 6, 9 e 12 (R)
2"A3	(o o ó) (-ó)(o o ó)	8 e 11

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	2'A3	2'A3	2'A3 ¹
2	2'A3 ¹	2'A3 ^{1°}	2"A3	2"A3
3(R)	,1B2.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ / _{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

$2'A3 = \alpha^4 \alpha^3$	$\{4-3\}$
$,1B2 = \beta^3$	$\{10\}$
$2''A3 = \alpha^4 \alpha^2$	$\{4-2\}$

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga na que alternan trímetros anapésticos de dous hemistiquios nos dísticos cun refrán formado por un bímetro anapéstico dun só hemistiquio. O único cambio de ritmo que se observa nos versos anapésticos corresponde aos versos paralelos finais, co segundo hemistiquio incompleto e bisílabo, fronte aos demais versos paralelos (os iniciais e os que interveñen no *leixa-pren*) co segundo hemistiquio igualmente incompleto pero monosílabo.

Todos os versos dos dísticos teñen o mesmo módulo inicial sendo o segundo practicamente idéntico, como se vén de indicar. O módulo iámbico é o mesmo que aparecía na maioría dos versos paralelos da cantiga anterior, tamén de Joan Zorro (Vid. análise XIV pax. 379-381). Os módulos rítmicos teñen esta disposición nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\alpha^4 \alpha^3$ β^3 $\alpha^4 \alpha^3$	$\alpha^4 \alpha^3$ β^3 $\alpha^4 \alpha^3$	$\alpha^4 \alpha^3$ β^3 $\alpha^4 \alpha^2$	$\alpha^4 \alpha^3$ β^3 $\alpha^4 \alpha^2$

No esquema podemos apreciar como os cambios de ritmo, relacionados cos procedementos iterativos, son similares aos que observamos na análise da cantiga anterior.

A división dos versos paralelos en hemistiquios está motivada polo hipérbato que despraza as formas verbais á posición final do verso e orixina unha pausa entre o sintagma nominal correspondente aos complementos antepostos e o sintagma verbal ou entre os dous complementos de lugar xustapostos. Tamén ocasiona nestes versos (agás nos paralelos iniciais) o agrupamento en palabras métricas que coinciden coa extensión do hemistiquio, provocando desprazamentos acentuais nos conglomerados verbais.

Finalmente cómpre salientar o fenómeno da aliteración da secuencia fónica -ar no dístico da terceira estrofa:

III [B]arcas novas mandei lavar
/-ar/ /-ar/
e no mar as mandei deitar
/-ar/ /-ar/

XVI

JOAN ZORRO
B. 1157; V. 759
(NUNES: AMIGO CCCLXXXVIII)

TEXTO

- I Jus'a lo mar é o rio;
 eu, namorada, irei
 u el-rei arma navio;
 Amores convusco m'irei.
- II 5 Jus'a lo mar é o alto;
 eu namorada, irei
 u el-rei arma o barco;
 Amores convusco m'irei.
- III 10 U el-rei arma navio
 eu, namorada, irei,
 pera levar a virgo;
 Amores convusco m'irei.
- IV 15 U el-rei arma o barco
 eu, namorada, m'irei,
 pera levar a d'algo
 Amores convusco m'irei.

EDICIÓNS:

- ALVAR (1965: n. 4).
- BELL (1920: n. 9).
- CUNHA (1949: 49).
- NUNES (1921: 364).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1101).

REPERTORIO DE TAVANI JZor 83,5 REPERTORIO MÉTRICO 57:2⁴⁰

a b a b	CATRO ESTROFAS (4a)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS
7' 7 7' 8	2+2 VERSOS	PARALELÍSTICAS A4.

⁴⁰ Erro evidente de Tavani, quen seguindo a edición de Celso da Cunha, non repara que os versos 11 e 15 teñen unha sílaba menos, como indica o propio editor.

FÓRMULAS DE:	
ITERACIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	'1A3
R1	'1A3
PLP PLP'	'1A3
R2	"1A3
PNLP2 PNLP2'	,1B2

ANÁLISE DO RITMO:

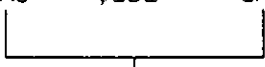
Jus'a lo mar é o rio;
 Jus'a lo mar é o alto;
 (-ó)(o o ó)(o o ó)
 eu, namorada, irei
 (-ó) (o o ó)(o o ó)
 u el-rei arma navio; (*)
 u el-rei arma o barco; (*)
 (-ó)(o o ó)(o o ó)
 Amores convusco m'irei.
 (o ó)(o o ó)(o o ó)
 pera levar a virgo; (**)
 pera levar a d'algo (**)
 (o ó)(o ó)(o ó)

(*) forma palabra métrica *el-rei arma*.

(**) licencia de *iambic reversal* ou pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'1A3	(-ó)(o o ó)(o o ó)	1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 13 e 14.
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	4, 8, 12 e 16 (R2).
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	11 e 15.

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS				
	1	2	3	4	VERSOS
I	'1A3	'1A3	'1A3 ¹	"1A3	
II	'1A3	'1A3	'1A3 ^{1°}	"1A3	
III	'1A3 ¹	'1A3	,1B2	"1A3	
IV	'1A3 ^{1°}	'1A3	,1B2	"1A3	
<div style="text-align: center;">  REFRÁN </div>					
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ E ^{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.					

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'1A3 = $\sigma\alpha^3$	{7}
,1B2 = β^3	{10}
"1A3 = $\sigma\alpha^2$	{6}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con predominio do ritmo anapéstico e con cambios de ritmo marcados pola iteración. Son trímetros anapésticos dun superhemistiquio os primeiros versos paralelos, xunto cos que interveñen no *leixa-pren*, e o primeiro do refrán (o que aparece interpolado entre os versos paralelos). O segundo verso do refrán só varía no pé inicial incompleto, bisílabo fronte aos outros trímetros nos que este é monosílabo

O ritmo pasa a ser iámbico nos segundos versos paralelos (os que tampouco interveñen no *leixa-pren*), interrompéndose o isosilabismo no corpo da cantiga (no refrán os dous versos teñen diferente medida).

Os módulos do ritmo teñen a seguinte disposición nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^3$ β^3 $\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^3$ β^3 $\sigma\alpha^2$

O ritmo predominante (trímetros anapésticos incompletos) corresponde a un dos tipos sinalados por Prieto Alonso para os versos rítmicos periódicos dun super-hemistiquio⁴¹, coa diferenza de que neste caso o pé-metro inicial está incompleto. Este tipo de verso aparece noutros exemplos das cantiga medievais galego-portuguesas, tanto das que xa se

⁴¹ VÍD. . PRIETO ALONSO (1984: 140):

analisaron⁴², como das que serán obxecto de análise neste ou en sucesivos apartados⁴³.

O módulo de ritmo iámbico dos versos paralelos finais coincide co que aparece nas dúas cantigas do mesmo autor xa analizadas (XIV e XV).

⁴² Citamos o refrán da cantiga II pax. 329, pertencente a Bernal de Bonaval (B. 1137; V. 728 *Vin atender meu amigo* e os versos paralelos da cantiga IX pax. 357 de D. Dinís (B. 589; V. 192).

⁴³ Por exemplo o refrán da cantiga de Martín Codax (B. 1280; V. 986) *E miraremos las ondas*.

XVII

JOAN ZORRO
B. 1156; V. 758
(CUNHA VII)

TEXTO

- I Met'el-rey barcas no rio forte;
quen amig'á que Deus lh'o amostre:
alá vay, madr', ond'ey suidade!
- II Met'el-rey barcas na Estremadura;
5 quen amig'á que Deus lh'o aduga:
alá vay, madr', ond'ey suidade!

EDICIÓNS:

- ALVAR (1965: n. 7).
- BELL (1920: n. 8).
- NUNES (1921: 363).
- NUNES (1926-28: 352 n.387).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1100).

REPERTORIO DE TAVANI JZor 83,6 REPERTORIO MÉTRICO 26:72

a 10'	a 10'	b 10'	DÚAS ESTROFAS (2s) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C7 (1ª met.)
----------	----------	----------	----------------------------------	----------------------------------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

Met'el-rey barcas no rio forte
quen amig'á que Deus lh'o amostre
alá vay, madr', ond'ey suidade

Met'el-rey barcas na + madura
Amiga q' de lh'o aduga
Alá vay, madr'.

Met'el-rey barcas no rio forte
quen amig'á que Deus lh'o amostre
alá vay, madr', ond'ey suidade
Met'el-rey barcas na est
madura que amiga q' de lh'o aduga
alá vay, madr'.

PROPOSTA DE EDICIÓN:

- I Met'el-rei barcas no rio forte;
quen amig' á que Deus lho amostre:
alá vai, madre, ond'ei suidade.
- II Met'el-rei barcas na Estremadura:
5 quen amig'á que deus lho aduga:
alá vai, madre, ond'ei suidade.

FÓRMULAS DE:	
ITERACIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1	'2'A4
PNLP1'	'2"A4
PNLP2	'2"A4
PNLP2'	'2"A4
R	'2'A4

ANÁLISE DO RITMO:

Met'el-rei barcas no rio forte; (*)
 (-ó)(o o ó) ||(-ó)(o o ó)

Met'el-rei barcas na Estremadura: (**)
 (-ó)(o o ó) ||(o ó)(o o ó)

quen amig'á que Deus lho amostre:
 quen amig'á que deus lho aduga:
 (-ó)(o o ó)||(-ó)(o o ó)

ala vai, madre, ond'ei suidade. (***)
 (-ó)(o o ó) ||(-ó)(o o ó)

(*) *rei* consideráse como fraca por contigüidade de tónicas; tempo marcado en sílaba átona en *no*; palabra métrica en *rio forte*.

(**) tempo marcado no acento secundario con posible sinalefa (Vid. comentario ecdótico e rítmico).

(***) a contigüidade de tónicas dá orixe á sístole en *ala* así como a consideración de *vai* como fraca; palabra métrica en *ei suidade*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'2'A4	(-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)	1, 3 e 6
'2"A4	(-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)	2, 4 e 5

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS DÚAS ESTROFAS			
	1	2	3(R)	VERSOS
I	'2'A4	'2"A4	'2'A4	
II	'2"A4	'2"A4	'2'A4	

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'2'A4 = $\alpha^3 \alpha^3$	{3-3}
'2"A4 = $\alpha^3 \alpha^2$	{3-2}

COMENTARIO ECDÓTICO E RÍTMICO:

Cantiga de ritmo anapéstico totalmente regular formada por tetrámetros co pé-metro inicial de cada hemistiquio incompleto.

Só varía o tipo de pé inicial no segundo hemistiquio do primeiro verso da segunda estrofa (que tamén sería idéntico aos outros no caso de facerse sinalefa en *na'stremadura*⁴⁴, habendo neste caso o mesmo módulo de ritmo α^3 e o mesmo tipo de verso '2'A4 nos versos paralelos iniciais e no refrán). No refrán consideramos como palabra métrica *alá vai* con sístole: [alá báj mádre] \Rightarrow [àlabáj mádre] \Rightarrow [àlabaj mádre]).

De non realizarse a sinalefa do cuarto verso e tendo en conta o anterior esta sería a disposición dos módulos de ritmo nas estrofas:

I	II
$\alpha^3 \alpha^3 \alpha^3 \alpha^2$ $\alpha^3 \alpha^3$	$\alpha^3 \alpha^2 \alpha^3 \alpha^2$ $\alpha^3 \alpha^3$

⁴⁴ O texto do manuscrito B. permite esta opción que regulariza totalmente o ritmo entre os versos paralelos. Vid. pax. 391.

De realizarse a sinalefa no cuarto verso quedaría así:

I	II
$\alpha^3 \alpha^3 \alpha^3 \alpha^2$	$\alpha^3 \alpha^3 \alpha^3 \alpha^2$
$\alpha^3 \alpha^3$	$\alpha^3 \alpha^3$

Este ritmo periódico, de regularidade case absoluta, coincide co que aparece noutra cantiga deste mesmo autor (B. 1158; V. 760) que tamén será obxecto de análise, ademais de ser o mesmo que indicamos noutras xa analizadas⁴⁵ nas que aparecen módulos similares.

⁴⁵ Hai módulos idénticos ou similares con carácter periódico nas cantigas II, X e XII. Este ritmo é semellante ao sinalado por Prieto Alonso para a *muiñeira* (Vid. NOTA N° 24).

XVIII

JOAN ZORRO
B. 1155; V. 757
(NUNES AMIGO: CCCLXXXVI)

TEXTO⁴⁶

- I Pela ribeira do rio
cantando ia la dona virgo
d'amor:
«Venhan nas barcas polo rio
5 a sabor».
- II Pela ribeira do alto
cantando ia la dona d'algo
d'amor:
«Venhan nas barcas polo rio
10 a sabor».

EDICIÓNS:

- ALVAR (1965: n. 8).
- BELL (1920: n. 7).
- CUNHA (1949: 57).
- NUNES (1921: 363).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1100).

REPERTORIO DE TAVANI JZor 83,8 REPERTORIO MÉTRICO 48:6

a a b c b 7' 8' 2 8' 3	DÚAS ESTROFAS (2s) 2+3 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C9
-------------------------------------	----------------------------------	------------------------------------------------

⁴⁶ Concordean plenamente (agás nalgunhas variantes gráficas) os textos das edicións desta cantiga cos que figuran nos apógrafos.

FÓRMULAS DE:	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	'1A3
PNLP2 PNLP2'	1B2
R1	,1B1
R2	1B2
R3	1A1

ANÁLISE DO RITMO:

Pela ribeira do rio
Pela ribeira do alto
(-ó)(o o ó)(o o ó)
cantando ia la dona virgo
cantando ia la dona d'algo
(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
d'amor
(o ó)
Venhan nas barcas polo rio (*)
(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
a sabor
(o o ó)

(*) *iambic reversal* ou pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'1A3	(-ó)(o o ó)(o o ó)	1 e 6.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	2, 4, 7 e 9.
,1B1	(o ó)	3 e 8.
1A1	(o o ó)	5 e 10.

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS DÚAS ESTROFAS					
	1	2	3(R1)	4(R2)	5(R3)	VERSOS
I	'1A3	1B2	,1B1	1B2	1A1	
II	'1A3	1B2	,1B1	1B2	1A1	

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'1A3 = $\sigma\alpha^3$	{7}
1B2 = β^1	{8}
,1B1 = β^7	{19}
1A1 = α^4	{4}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos de diferente medida⁴⁷, que sen embargo mantén unha alternancia rítmica perfecta: Os trímetros anapésticos dun superhemistiquio co pé-metro inicial incompleto dos versos paralelos iniciais dan paso aos bímetros iámbicos dos versos paralelos finais, ritmo reiterado no segundo verso do refrán; os outros dous versos que completan o refrán están formados por un só pé iámbico (o primeiro) e anapéstico (o segundo).

Na escansión consideramos como forma monosílaba a *ia* por analoxía con *mia*, o que nos evita ter que dividir o verso en dous hemistiquios, mantendo así un mesmo tipo de versos (un hemistiquio / superhemistiquio) ao longo de toda a composición.

A disposición dos módulos de ritmo nas estrofas quedaría así:

I				II			
β	$\sigma\alpha^3$	β^1	α^4	β	$\sigma\alpha^3$	β^1	α^4

⁴⁷ Polas diferencias na escansión silábica ben se podería incluír esta cantiga dentro da categoría dos *descordos*, salvando o paralelismo.

XIX

JOAN ZORRO
B. 1158; V. 760
(NUNES: AMIGO CCCLXXXIX)

TEXTO

- I Pela ribeira do rio salido
 trebelhei, madre, con meu amigo;
 amor ei migo, que non ouvesse;
 fiz por amigo que non fizesse!
- II 5 Pela ribeira do rio levado
 trebelhei, madre, con meu amado
 amor ei migo, que non ouvesse;
 fiz por amigo que non fizesse!

EDICIÓNS:

- ALVAR (1965: n.5).
- BELL (1920: n.10).
- CUNHA (1949: 51).
- NUNES (1921: 364).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1102).

REPERTORIO DE TAVANI JZor 83,9 REPERTORIO MÉTRICO 37:46*

a a b b 9' 9' 9' 9'	DÚAS ESTROFAS (2s) 2+2 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C8
------------------------------	----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE:	
ITERACIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1	'2"A4
PNLP1'	
PNLP2	'2'A4
PNLP2'	
R1	'2'A4
R2	'2'A4

ANÁLISE DO RITMO:

Pela ribeira do rio salido
 Pela ribeira do rio levado
 (-ó)(o o ó) || (o ó)(o o ó)
 trêbelhei, madre, con meu amigo; (*)
 trêbelhei, madre, con meu amado (*)
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)
 amor ei migo, que non ouvesse; (**)
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)
 fiz por amigo que non fizesse!
 (-ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)

(*) desprazamento do tempo marcado ao acento secundario debido á contigüidade das tónicas.

(**) palabra métrica e sístole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'2"A4	(-ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	1 e 5.
'2'A4	(-ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)	2, 3, 4, 6, 7 e 8.

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS DÚAS ESTROFAS				
	1	2	3(R1)	4(R2)	VERSOS
I	'2"A4	'2'A4	'2'A4	'2'A4	
II	'2"A4	'2'A4	'2'A4	'2'A4	
			<div style="border-top: 1px solid black; width: 100px; margin: 0 auto;"></div> REFRÁN		

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'2'A4 = $\alpha^3 \alpha^3$	{3-3}
'2"A4 = $\alpha^3 \alpha^2$	{3-2}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de ritmo anapéstico totalmente regular, formada por tetrámetros nos que, o mesmo que sucedía noutra que se vén de analizar⁴⁸ só varía o tipo de pé inicial no segundo hemistiquio dos versos paralelos iniciais. O segundo verso paralelo e os versos do refrán teñen o mesmo ritmo. A pesar de que non pode haber *leixa-pren*, podemos observar un comportamento frecuente nas cantigas nas que se dá este procedemento: o cambio no ritmo (mínimo neste caso) no segundo verso e a coincidencia deste co ritmo do refrán, como se aprecia no esquema da disposición dos módulos de ritmo nas estrofas:

I				II			
α^3	α^2	α^3	α^3	α^3	α^2	α^3	α^3
α^3	α^3	α^3	α^3	α^3	α^3	α^3	α^3

Aínda que se editase como verso cada un dos hemistiquios do refrán, tendo en conta a rima interna e a forma na que aparece nos apógrafos⁴⁹, o ritmo permanecería invariable, sendo o mesmo que xa indicamos noutras análises anteriores que se corresponde co das *muiñeiras*. Cfr. ROSALIA DE CASTRO, *Cantares Gallegos*, I, 5-8 (editados como dístico):

Has de cantar meniña gaiteira;
 (-ó) (o o ó)|| (o ó) (o o ó)
 has de cantar que me morro de pena
 (-ó) (o o ó)|| (o o ó) (o o ó)

⁴⁸ Vid. análise XVII. páx. 391-94.

⁴⁹ Cunha segue a forma dos apógrafos na súa edición.

XX

MARTIN CODAX
 PV. 4: B. 1281; V. 887.
 (FERREIRA: Cantiga IV)

TEXTO

- I Ai Deus, se sab'ora meu amigo
 com'eu senheira estou en Vigo
 e vou namorada.
- II Ai Deus, se sab'ora meu amado
 5 com'eu en Vigo senheira manho
 e vou namorada.
- III Com'eu senheira estou en Vigo
 e nulhas gardas non ei comigo
 e vou namorada.
- IV 10 Com'eu en Vigo senheira manho
 e nulhas gardas migo non trago
 e vou namorada.
- V E nulhas gardas non ei comigo
 15 ergas meus olhos que choran migo
 e vou namorada.
- VI E nulhas gardas migo non trago
 ergas meus olhos que choran ambos
 e vou namorada.

EDICIÓNS:

- BELL (1923: n. 4).
- CUNHA (1956: 61).
- NUNES (1921: 357-58).
- NUNES (1926-28: 443-44 n. 494)
- OVIEDO (1916: n. 4).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1246).
- PICCOLO (1951: n. 112).
- SPAGGIARI (1980: 398-99).

REPERTORIO DE TAVANI: MartCod 91,1 REPERTORIO MÉTRICO 26:100

a 9'	a 9'	b 5'	SEIS ESTROFAS (6a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A2
---------	---------	---------	----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE:	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	"2A3
PLP1 PLP1'	2B2
R	"1A2
PLP2 PLP2'	2B2
PNLP2 PNLP2'	2B2

ANÁLISE DO RITMO:

Ai Deus, se sab'ora meu amigo
 Ai Deus, se sab'ora meu amado
 (o ó) (o o ó) ||(o o ó)
 com'eu senheira estou en Vigo
 com'eu en Vigo senheira manho
 (o ó)(o ó) ||(o ó)(o ó)
 e vou namorada
 (o ó) (o o ó)
 e nulhas gardas non ei comigo
 e nulhas gardas migo non trago (*)
 (o ó)(o ó) ||(o ó) (o ó)
 ergas meus olhos que choran migo
 ergas meus olhos que choran ambos
 (o ó) (o ó) || (o ó)(o ó)

(*) *iambic reversal* ou pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"2A3	(o ó)(o o ó) (o o ó)	1 e 4.
"1A2	(o ó)(o o ó)	3, 6, 9, 12, 15 e 18 (REFRÁN).
1B2	(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)	2, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16 e 17.

XXI

MARTIN CODAX
PV. 7; B. 1284; V. 890.
(FERREIRA: Cantiga VII)

TEXTO

- I Ai ondas que eu vin veere,
 se me sabedes dizere,
 por que tarda meu amigo sen min?
- II Ai ondas que eu vin mirare,
5 se me saberedes contare,
 por que tarda meu amigo sen min?

EDICIÓNS:

- BELL (1923: n. 7).
- CUNHA (1956: 84).
- NUNES (1921: 360).
- NUNES (1926-28: 446 n. 497)
- OVIEDO (1916: n. 7).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1233).
- SPAGGIARI (1980: 402).

REPERTORIO DE TAVANI: MartCod 91.2 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:103*

a a b	DÚAS ESTROFAS (2s)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS
8 8 10	2+1 VERSOS	PARALELÍSTICAS A (lim. a 2 e.)

2º) 47:4*

a a b b	DÚAS ESTROFAS (2s)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS
8 8 7' 2	2+2 VERSOS	PARALELÍSTICAS C8

FÓRMULAS DE:	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	"1A3
PNLP2 PNLP2'	"1A3
R	2A3 ¹

ANÁLISE DO RITMO:

Ai ondas que eu vín veer
 Ai ondas que eu vín mirar
 (o ó)(o o ó) (o o ó)
 se me saberedes dizer,
 se me saberedes contar,
 (o ó) (o o ó)(o o ó)
 por que tarda meu amigo sen min
 (o o ó) ||(o o ó)(o o ó)

FÓRMULAS RÍTMICAS

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	1, 2, 4 e 5.
2A3 ¹	(o o ó) (o o ó)(o o ó)	3 e 6.

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS DÚAS ESTROFAS			
	1	2	3(R)	VERSOS
I	"1A3	"1A3	2A3 ¹	
II	"1A3	"1A3	2A3 ¹	

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1A3 = $\sigma\alpha^2$	{6}
2A3 ¹ = $\alpha^4\alpha^1$	{4-1}

COMENTARIO ECDÓTICO E RÍTMICO:

Cantiga de ritmo totalmente regular formada por trímetros anapésticos, dun superhemistiquio con pé-metro inicial incompleto e bisílabos dísticos, e de dous hemistiquios no verso do refrán, tendo a seguinte disposición de módulos de ritmo nas estrofas:

I	II
$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$
$\alpha^4\alpha^1$	$\alpha^4\alpha^1$
$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$

A edición con e paragóxico nos dísticos, suxerida como posibilidade por Cunha e proposta por Ferreira⁵⁰, é irrelevante desde o punto de vista da escansión rítmica, dado o carácter extramético das sílabas postónicas en posición final de verso ou hemistiquio, con independencia de que se xustifique mediante a presenza ou duración das notas musicais.

A división en hemistiquios do refrán coincide cos dous segmentos melódicos, en tanto que nos dísticos, os segmentos melódicos non corresponden aos segmentos nos que se divide o verso en función da identidade e dos cambios propios do paralelismo.

A ausencia case total de cambios no ritmo parece estar relacionada coa ausencia do procedemento do *leixa-pren*, ao estar formada a cantiga por dúas estrofas, sen que influan os cambios melódicos que se aprecian entre o primeiro e o segundo verso, xa que estes participan dun só tipo melódico.

⁵⁰ Vid. na terceira parte, pax. 361 e a referencia da NOTA Nº 70.

XXII

MARTIN CODAX
 PV. 2; B. 1279; V. 885.
 (FERREIRA: Cantiga II)

TEXT0

- | | | |
|-----|----|-------------------------------------------------------------------|
| I | | Mandad'ei comigo
ca ven meu amigo:
E irei, madr',a Vigo. |
| II | 5 | Comig'ei mandado
ca ven meu amado:
E irei, madr',a Vigo. |
| III | | Ca ven meu amigo
e ven san'e vivo:
E irei, madr',a Vigo. |
| IV | 10 | Ca ven meu amado
e ven viv'e sano:
E irei, madr',a Vigo. |
| V | 15 | Ca ven san'e vivo
e d'el-rei amigo:
E irei, madr',a Vigo. |
| VI | | Ca ven viv'e sano
e d'el-rei privado:
E irei, madr',a Vigo. |

EDICIÓNS:

- BELL (1923: n. 2).
- CUNHA (1956: 47).
- NUNES (1921: 356-57).
- NUNES (1926-28: 441-42 n. 492).
- OVIEDO (1916: n. 2).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1228).
- PELLEGRINI (1928: n. 49).
- SPAGGIARI (1980: 396).

REPERTORIO DE TAVANI: MartCod 91,4 REPERTORIO MÉTRICO 26:135

a 5'	a 5'	b 6'	SEIS ESTROFAS (6a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A2
---------	---------	---------	----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE:		ANÁLISE DO RITMO ⁵¹ :
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO	
PNLP1 PNLP1'	"1A2	Mandad'ei comigo Comig'ei mandado (o ó)(o o ó)
PLP1 PLP1'	"1A2	ca ven meu amigo ca ven meu amado (o ó) (o o ó)
R	"1A2	E irei, madr'a Vigo (*) (o ó) (o o ó)
PLP2 PLP2'	"1A2	e ven san'e vivo e ven viv'e sano (o ó) (o o ó)
PNLP2 PNLP2'	"1A2	e d'el-rei amigo (**) e d'el-rei privado (**) (o ó) (o o ó)

(*) palabra métrica en *madr'a Vigo*, con tempo non marcado por contigüidade de tónicas.

(**) sístole en *el-rei*⁵².

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1A2	(o ó)(o o ó)	TODOS

⁵¹ Prescindimos da análise da variante dos versos do *leixa-pren* (*Ca ven... no canto de e ven...*) xa que non conleva ningún cambio no ritmo ou na medida.

⁵² Vid. PRIETO ALONSO (1991: 139).

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
	1	"1A2	"1A2	"1A2 ¹	"1A2 ^{1°}	"1A2 ²
2	"1A2 ¹	"1A2 ^{1°}	"1A2 ²	"1A2 ^{2°}	"1A2	"1A2
3(R)	"1A2.....					
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° E 2/2° PARA OS PRIMEIROS E SEGUNDOS VERSOS PARALELOS RESPECTIVAMENTE.						

EQUIVALENCIA, MÓDULO DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1A2 = α^2	{2}
-------------------	-----

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de ritmo anapéstico absolutamente regular formada por bímetros dun só hemistiquio co pé-metro inicial incompleto e bisílabo, tanto nos dísticos com no refrán. Como consecuencia do anterior hai un único módulo de ritmo coa disposición nas estrofas que podemos apreciar no esquema:

I	II	III	IV	V	VI
α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2

Este módulo de ritmo é o mesmo que aparecía nos versos doutras análises métricas anteriores, reiterado nos dísticos (Vid. II, X, e XII), ou ben formando o refrán (III). A periodicidade perfecta do ritmo conleva a consideración de determinados sintagmas como palabras fonolóxicas e métricas: [mandádei] / [eimandádo]; [madrabígo]; [délrei]. O encontro de dúas vocais resólvese en ditongo en [ejrei].

Como xa indicamos na terceira parte⁵³, hai nesta cantiga unha correspondencia entre periodicidade perfecta no ritmo e identidade das formas melódicas nos segmentos iniciais, feito que podería explicar a ausencia de cambios de ritmo que normalmente aparecen relacionados cos procedementos iterativos.

⁵³ Vid. 3.2.1 pax. 275-77.

XXIII

MARTIN CODAX
PV. 3; B. 1280; V. 886.
(SPAGGIARI: 397-98)

TEXTO

- I Mia irmana fremosa treydes comigo
a la igreja de Vigo u è o mar salido:
e miraremo las ondas.
- II Mia irmana fremosa treydes de grado
5 a la igreja de Vigo u è o mar levado
e miraremo las ondas.
- III A la igreja de Vigo u è o mar salido
e verrà y, mia madre, o meu amigo
e miraremo las ondas.
- IV 10 A la igreja de Vigo u é o mar levado
e verrà y, mia madre, o meu amado
e miraremo las ondas

EDICIÓNS:

- BELL (1923: n. 3).
- CUNHA (1956: 53).
- FERREIRA (1986: 131 n. 3).
- NUNES (1921: 359).
- NUNES (1926-28: 442-43 n. 493).
- OVIEDO (1916: n. 3).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1229).

REPERTORIO DE TAVANI: MartCod 91,5 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:43* (I-II)

a 12'	a 12'	b 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
----------	----------	---------	-----------------------------------	------------------------------------------------

2º) 26:47 (III-IV)

a 12'	a 11'	b 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
----------	----------	---------	-----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERACIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	2'A4
PLP PLP'	2A,B4
R	'1A3
PNLP2 PNLP2'	2'A4

ANÁLISE DO RITMO:

Mia irmana fremosa treydes comigo
 Mia irmana fremosa treydes de grado
 (o o ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)
 ala igreja de Vigo u è o mar salido (*)
 ala igreja de Vigo u è o mar salido (*)
 (o o ó)(o o ó) || (o ó)(o ó) (o ó)
 e miraremos las ondas⁵⁴
 (-ó)(o o ó)(o o ó)
 e verrá y, mia madre, o meu amigo (**)
 e verrá y, mia madre, o meu amado (**)
 (o o ó)(o o ó) || (-ó)(o o ó)

(*) resolución do encontro vocálico en ditongo

(**) licencia de tempo marcado en sílaba átona.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2'A4	(o o ó)(o o ó) (-ó)(o o ó)	1, 4, 8 e 11.
'1A3	(-ó)(o o ó)(o o ó)	3, 6, 9 e 12.
2A,B4	(o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	2, 5, 7 e 20.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	2'A4	2'A4	2A,B4 ¹
2	2A,B4 ¹	2A,B4 ^{1°}	2'A4	2'A4
3(R)	'1A3.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

⁵⁴ Diferimos da edición de Barbara Spaggiari na forma do refrán que se ha de editar *E miraremos las ondas*, que é como figura en B., así como no Pergamino Vindel. Esta alternativa, común con outras edicións, non altera a estrutura rítmica do verso.

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

$2'A4 = \alpha^1 \alpha^3$	{1-3}
$'1A3 = \sigma\alpha^3$	{7}
$2A,B4 = \alpha^1 \beta^3$	{1-10}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Esta cantiga, que xa analizamos noutro traballo⁵⁵, está formada por un trímetro anapéstico dun superhemistiquio co pé-metro inicial incompleto e monosílabo no verso do refrán, así como por tetrámetros de dous hemistiquios nos dísticos. Nestes hai alternancia de ritmo nos segundos hemistiquios: anapésticos ou iámbicos, tendo respectivamente o primeiro pé-metro⁵⁶ e o metro inicial incompletos. O primeiro hemistiquio é anapéstico na totalidade dos versos paralelos.

Esta alternancia rítmica está relacionada cos procedementos iterativos da cantiga paralelística, xa que os tetrámetros de ritmo mixto son os versos que interveñen no *leixa-pren* e os que teñen dous módulos anapésticos son os versos paralelos iniciais e finais, tal e como podemos no esquema da disposición dos módulos do ritmo nas estrofas:

I	II	III	IV
$\alpha^1 \alpha^3 \alpha^1 \beta^3$ $\sigma\alpha^3$	$\alpha^1 \alpha^3 \alpha^1 \beta^3$ $\sigma\alpha^3$	$\alpha^1 \beta^3 \alpha^1 \alpha^3$ $\sigma\alpha^3$	$\alpha^1 \beta^3 \alpha^1 \alpha^3$ $\sigma\alpha^3$

Resolvemos o encontro vocálico no primeiro hemistiquio dos versos do *leixa-pren* considerándoo como ditongo na palabra fonolóxica e métrica resultante [alajgreza].

⁵⁵ Vid. RIPOLL (1993).

⁵⁶ Ademais de incompleto é monosílabo, coincidindo neste extremo co pé-metro inicial do refrán.

Tal e como indicamos en apartados anteriores (Vid. 2.3.1 pax. 219 e 3.2.1.1 pax. 277) discrepamos da escansión proposta por Prieto Alonso para esta cantiga, sen ter en conta os cambios na medida e no ritmo. Tampouco consideramos pertinentes as intervencións de Cunha e de Ferreira polo que partimos da edición de Spaggiari agás no verso do refrán.

O deterioro do Pergamiño Vindel non nos permitiu a verificación da relación entre os cambios no ritmo e na melodía nos segundos segmentos dos dísticos, a diferenza das restantes cantigas confrontadas na terceira parte.

XXIV

MARTIN CODAX
PV. 1; B. 1278; V. 884.
(FERREIRA: Cantiga I)

TEXTO

- I Ondas do mare de Vigo,
se vistes meu amigo.
E ai Deus, se verrá cedo!
- II 5 Ondas do mare levado,
se vistes meu amado.
E ai Deus, se verrá cedo!
- III Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro.
E ai Deus, se verrá cedo!
- IV 10 Se vistes meu amado,
o por que ei gran cuidado.
E ai Deus, se verrá cedo!

EDICIÓNs:

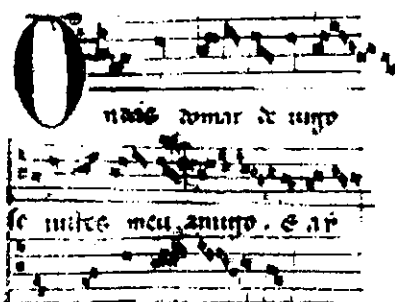
- BELL (1923: n. 1).
- CUNHA (1956: 40).
- NUNES (1921: 358).
- NUNES (1926-28: 441 n. 491).
- OVIEDO (1916: n. 3).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 95).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1229).
- PELLEGRINI (1928: n. 48).
- PICCOLO (1951: n. 111).
- SPAGGIARI (1980: 395).

REPERTORIO DE TAVANI: MartCod 91,6 REPERTORIO MÉTRICO: 26:124

a 6'	a 6'	b 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
---------	---------	---------	-----------------------------------	------------------------------------------------

TEXTO DO PERGAMIÑO VINDEL E DOS CANCIONEIROS:

marin codax



Ondas do mar leuado.
 Se uistes meu amado.
 E ay deo se uerua cedo.
 Se uistes meu amado.
 O por que eu sospiro.
 E ay deo se uerua cedo.
 Se uistes meu amado.
 O por que eu sospiro.
 E ay deo se uerua cedo.

1278

marin codax
 Ondas do mar de uigo
 Se uistes meu amigo

E ay deo se uerua cedo

Ondas do mar leuado
 Se uistes meu amado
 E ay deo

Se uistes meu amigo
 O por que eu sospiro
 E ay deo

Se uistes meu amado
 O por que eu sospiro
 E ay deo

Ondas do mar de uigo
 Se uistes meu amigo
 E ay deo se uerua cedo

Ondas do mar leuado
 Se uistes meu amado
 E ay deo

Se uistes meu amigo
 O por que eu sospiro
 E ay deo

Se uistes meu amado
 O por que eu sospiro
 E ay deo

PROPOSTA DE EDIÇÃO⁵⁷:

- I Ondas do mare de Vigo,
se vistes meu amigo.
E ai Deus, se verrá cedo!
- II 5 Ondas do mare levado,
se vistes meu amado.
E ai Deus, se verrá cedo!
- III Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro.
E ai Deus, se verrá cedo!
- IV 10 Se vistes meu amado,
por que ei gran cuidado.
E ai Deus, se verrá cedo!

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	'1A3
PLP PLP'	.1B2
R	2AB2
PNLP2 PNLP2'	1A2

ANÁLISE DO RITMO:

Ondas do mare de Vigo
Ondas do mare levado
(-ó)(o o ó)(o o ó)
se vistes meu amigo
se vistes meu amado
(o ó)(o ó)(o ó)
E ai Deus, se verrá cedo! (*)
(o o ó) || (o ó)(o ó)
o por que eu sospiro
por que ei gran cuidado
(o o ó)(o o ó)

(*) sístole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'1A3	(-ó)(o o ó)(o o ó)	1 e 4.
.1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	2, 5, 7 e 10.
1A2	(o o ó)(o o ó)	8 e 11.
2AB2	(o o ó) (o ó)(o ó)	3, 6, 9 e 12.

⁵⁷ Coincide coa de Ferreira agás no verso 11 no que seguimos o texto do Pergamiño Vindel.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	'1A3	'1A3	,1B2 ¹
2	,1B2 ¹	,1B2 ^{1°}	1A2	1A2
3(R)	2AB2.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'1A3 = $\sigma\alpha^3$	{7}
,1B2 = β^3	{10}
1A2 = α^2	{2}
2AB2 = $\alpha^4 \beta^5$	{4-12}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga na que unha vez máis observamos unha alternancia rítmica condicionada polos artificios do paralelismo: bímetros iámbicos co metro inicial incompleto nos versos que interveñen no *leixa-pren*, fronte ao ritmo anapéstico dos restantes versos dos dísticos (trimetros dun super-hemistiquio co pé-metro inicial incompleto e monosílabo nos primeiros e bímetros nos versos paralelos finais). O refrán ten ritmo mixto e está formado por dous hemistiquios dun só metro, anapéstico e iámbico respectivamente. Os módulos rítmicos aparecen coa seguinte disposición na que observamos unha perfecta simetría na alternancia dos dous ritmos:

I	II	III	IV
$\sigma\alpha^3$ $\alpha^4 \beta^5$	$\sigma\alpha^3$ $\alpha^4 \beta^5$	β^3 $\alpha^4 \beta^5$	β^3 $\alpha^4 \beta^5$

Os cambios no ritmo teñen a súa correspondencia nos cambios melódicos que afectan ao primeiro segmento, participando os versos repetidos no *leixa-pren* nos dous tipos melódicos⁵⁸.

Na edición do verso 11, preferimos a forma na que figura no Pergamiño Vindel *por que ei gran cuidado* fronte a aquelas que se basean nos cancioneros na procura dun paralelismo perfecto, chegando a crear anomalías na medida e no ritmo. Unha forma alternativa de edición podería ser *por que[m] ei gran cuidado*, dándolle un sentido máis preciso a este verso. Estas propostas de edición fan innecesaria a diérese nos ditongos que aparece na edición de Ferreira para regularizar o ritmo e a medida.

⁵⁸ Vid. 3.2.1.1 pax. 278-80.

MARTIN CODAX
PV. 5; B. 1282; V. 888.
(FERREIRA: Cantiga V)

TEXTO

- I Quantas sabedes amare amigo,
treides comig'alo mare de Vigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!
- II 5 Quantas sabedes amare amado,
treides comig'alo mare levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!
- III Treides comig'alo mare de Vigo
e veeremo'lo meu amigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!
- IV 10 Treides comig'alo mare levado
e veeremo'lo meu amado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

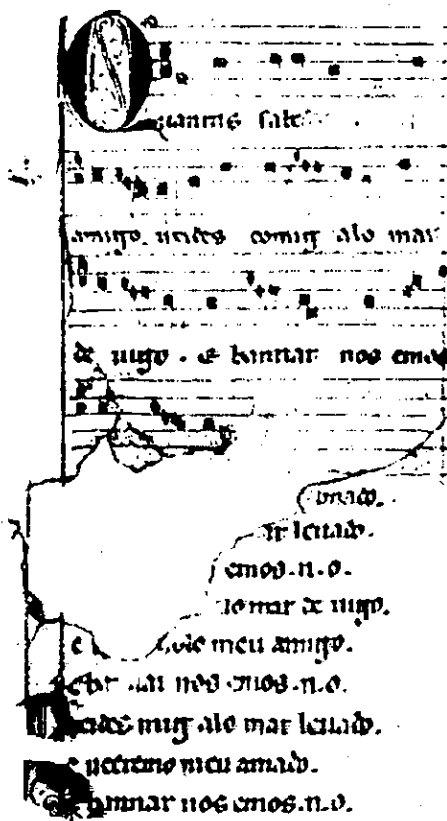
EDICIÓNS:

- BELL (1923: n. 5).
- CUNHA (1956: 67).
- NUNES (1921: 359-60).
- NUNES (1926-28: 444 n. 495).
- OVIEDO (1916: n. 5).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1231).
- SPAGGIARI (1980: 399-400).

REPERTORIO DE TAVANI: MartCod 91,7 REPERTORIO MÉTRICO: 26:94

a 9'	a 9'	b 8'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
---------	---------	---------	-----------------------------------	------------------------------------------------

TEXTO DO PERGAMINO VINDEL E DOS CANCIONEIROS:



1282

Quantas sabes amar amigo
 Tregdes comig alo mar de uigo
 E bantar nos emod. n. o.

Quantas sabes tomar amado
 Tregdes us migo alo mar leuado
 E bantar nos emod. n. o.

Tregdes comig alo mar de uigo

E uide meu amig
 E bantar nos emod. n. o.

Tregdes migo alo mar leuado
 E uide meu amig
 E bantar nos emod. n. o.
 Nas.

Quantas sabes amar amigo
 Tregdes comig alo mar de uigo
 E bantar nos emod. n. o.

Quantas sabes tomar amado
 Tregdes us migo alo mar leuado
 E bantar nos emod. n. o.

Tregdes comig alo mar de uigo
 E uide meu amig
 E bantar nos emod. n. o.

Tregdes migo alo mar leuado
 E uide meu amig
 E bantar nos emod. n. o.

PROPOSTA DE EDICIÓN⁵⁹:

- I Quantas sabedes amare amigo,
treides comigo alo mare de Vigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!
- II 5 Quantas sabedes amare amado,
treides comigo alo mare levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!.
- III Treides comigo alo mare de Vigo
e veremo-lo meu amigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!
- IV 10 Treides comigo alo mare levado
e veremo-lo meu amado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	'2"A4
PLP PLP'	'2A4
R	"1"A3
PNLP2 PNLP2'	"1"A3

ANÁLISE DO RITMO:

Quantas sabedes amare amigo
 Quantas sabedes amare amigo
 (-ó)(o o ó) ||(o ó)(o o ó)
 treides comigo alo mare de Vigo
 treides comigo alo mare levado
 (-ó)(o o ó) ||(o o ó)(o o ó)
 E banhar-nos-emos nas ondas
 @ (o ó) (o ó)(o o ó)
 e veremo-lo meu amigo (*)
 e veremo-lo meu amado (*)
 @ (o ó)(o ó)(o o ó)

(*) tempo marcado en sílaba átona.

⁵⁹ Prescindimos da sinalefa en *Treides comigo alo mar* por ser necesaria unha pausa prolongada na división entre os hemistiquios, que ao ser extramétrica a sílaba incrementada, no afecta á escansión. Nos versos paralelos finais seguimos a forma dos cancioneiros *veremo-lo meu amigo*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'2"A4	(-ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	1 e 4.
'2A4	(-ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	2, 5, 7 e 10.
"1"A3	(o ó)(o ó)(o o ó)	3, 6, 8, 9, 11 e 12.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	'2"A4	'2"A4	'2A4 ¹
2	'2A2 ¹	'2A4 ^{1°}	"1"A3	"1"A3
3(R)	"1"A3.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/ ^{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1"A3 = $\sigma\alpha^4$	{22}
'2"A4 = $\alpha^3\alpha^2$	{3-2}
'2A4 = $\alpha^3\alpha^1$	{3-1}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de ritmo anapéstico na que alternan os tetrámetros de dous hemistiquios cos pés iniciais incompletos (monómetro no primeiro e bímetro no segundo nos versos paralelos iniciais, e só o primeiro incompleto e monómetro nos versos que interveñen no *leixa-pren*), e os trímetros dun superhemistiquio cos pés fracos incompletos e bisílabos no refrán e nos versos paralelos finais.

Os módulos de ritmo figuran nas catro estrofas cunha disposición na que podemos apreciar, ademais da periodicidade do ritmo anapéstico, a relación entre uns cambios mínimos na forma rítmica a presenza dos

procedementos iterativos da cantiga paralelística:

I	II	III	IV
$\alpha^3 \alpha^2 \alpha^3 \alpha^1$ $\sigma\alpha^4$	$\alpha^3 \alpha^2 \alpha^3 \alpha^1$ $\sigma\alpha^4$	$\alpha^3 \alpha^1 \sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$	$\alpha^3 \alpha^1 \sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^3$

O ritmo desta cantiga xa fora analísado por Jakobson⁶⁰ quen sinalou a existencia de catro tempos fortes nos versos rimados e tres no refrán, para proseguir aludindo ás relacións entre as entidades fónicas que conforman o poema, e o ritmo e contido deste.

As propostas rítmicas que realizamos non se poden confrontar co ritmo musical debido ao estado do Pergamiño Vindel. O ritmo do refrán ten unha resolución mediante a anacruse da sílaba inicial que consideramos compatible coa elisión das sílabas átonas iniciais nos pés fracos do superhemistiquio, reproducindo o ritmo dos versos paralelos finais nos que a asimilación resultante da segunda forma do artigo non facilita a división en hemistiquios. A alternativa a estes módulos sería a división en hemistiquios asimétricos con ritmos mixtos e irregulares.

A proposta de edición tamén resolve os problemas rítmicos dos versos paralelos finais e fai innecesaria a resolución mediante anacruse da sílaba inicial ao ter unha sílaba menos e *veremo-lo meu amigo*. No verso do *leixa-pren* a edición *treides comigo alo mare de Vigo* non ten consecuencias no ritmo, en tanto que a proposta de Ferreira de editar con e paragórico as formas *amare* e *mare* regulariza o ritmo. Por este motivo (nesta e nas outras cantigas) asumimos esta proposta que, aínda que non figure nos manuscritos, recolle unha tendencia da lingua oral e das formas mélicas populares que trascendeu ás formas cultas⁶¹.

⁶⁰ Vid. JAKOBSON (1970).

⁶¹ Vid. CUNHA (1984: 25-65).

XXVI

MARTIN DE GINZO
B.1277; V.883
(NUNES: AMIGO CCCCXC)

TEXTO⁶²

- I A do mui bon parecer
 mandou lo adufe tanger;
 louçana, d'amores moir'eu.
- II A do mui bon semelhar
 5 mandou lo adufe sōar;
 louçana, d'amores moir'eu.
- III Mandou lo adufe tanger
 e non lhi davan lezer;
 louçana, d'amores moir'eu.
- IV 10 Mandou lo adufe sōar
 [e] non lhi davan vagar
 louçana, d'amores moir'eu.

EDICIÓNS:

- LOPES, A. da Costa (1959: n. 8).
- NUNES (1921: 351-52).
- PAXECO, E. e MACHADO, J. P. (1949-64: n. 1226).

REPERTORIO DE TAVANI: MartGi 93,1 REPERTORIO MÉTRICO: 26:109

a	a	b	CATRO ESTROFAS (4a)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS
7	7	8	2+1 VERSOS	PARALELÍSTICAS A7.

⁶² Rectificamos a edición de Nunes no verso 4 que editamos como *A do mui bon semelhar* por nivelación coa forma do primeiro verso.

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	"1"A3
PLP PLP'	"1A3
R	"1A3
PNLP2 PNLP2'	"1"A3

ANÁLISE DO RITMO:

A do mui bon parecer (*)
 A do mui bon semeihar (*)
 (o ó)(o ó)(o o ó)
 mandou lo adufe tanger:
 mandou lo adufe s^oar:
 (o ó)(o o ó)(o o ó)
 lóuçana, d'amores moir'eu.
 (o ó)(o o ó)(o o ó)
 e non lhi davan lezer;
 [e] non lhi davan vagar
 (o ó)(o ó)(o o ó)

(*) licencia de tempo marcado en sílaba átona.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1"A3	(o ó)(o ó)(o o ó)	1, 4, 8 e 11 (PARALELOS SEN LEIXA PREN).
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	2, 5, 7 e 10 (LEIXA-PREN) 3, 6, 9 e 12 (REFRÁN).

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	"1"A3	"1"A3	"1A3 ¹
2	"1A3 ¹	"1A3 ^{1°}	"1"A3	"1"A3
3(R)	"1A3.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ E ^{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1"A3 = $\sigma\alpha^4$	{22}
'1A3 = $\sigma\alpha^3$	{7}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos anapésticos dun superhemistiquio que só se diferencian no números de pés incompletos e bisílabos, alternando os versos do *leixa-pren* e do refrán (un só pé incompleto) cos dos versos paralelos iniciais e finais (os dous pés fracos incompletos), polo que na práctica os módulos de ritmo veñen a ser case idénticos, tendo esta disposición nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^3$	$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^3$	$\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^3$	$\sigma\alpha^3$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^3$

Hai pois un ritmo totalmente periódico con lixeiras variacións en función dos procedementos iterativos, facendo que os versos paralelos finais retomen a fórmula rítmica dos primeiros versos paralelos, fronte ao mantemento da outra fórmula que pasa dos versos do *leixa-pren* ao refrán.

A forma pragmática comunicativa é o resultado da alternancia entre o texto referencial en terceira persoa dos versos dos dísticos e o monólogo ou diálogo unimembre en primeira persoa no refrán.

XXVII

MARTIN DE GINZO
B.1277; V.883
(NUNES: AMIGO CCCCLXXXIII)

TEXTO

- I Como vivo coitada, madre, por meu amigo,
ca m'enviou mandado que se vai no ferido:
e por el vivo coitada!
- II 5 Como vivo coitada, madre, por meu amado,
ca m'enviou mandado que se vai no fossado:
e por el vivo coitada!
- III Ca m'enviou mandado que se vai no ferido
eu a Santa Cecilia de coraçon o digo:
e por el vivo coitada!
- IV 10 Ca m'enviou mandado que se vai no fossado,
eu a Santa Cecilia de coraçon o falo:
e por el vivo coitada!

EDICIÓNS:

- LOPES, A. da Costa (1959: n. 1).
- NUNES (1921: 352).
- PAXECO, E. e MACHADO, J. P. (1949-64: n. 1219).
- PICCOLO (1951: n. 53).

REPERTORIO DE TAVANI: MartGi 93,3 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:34*

a a b 13' 13' 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7.
--------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------------------

2º) 36:1 (IV)

a a b a c 6' 6' 6' 6' 7'	CATRO ESTROFAS (4s) 4+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D1.
-------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------------------

3º) 179:1 (II)

a b b b a 6' 6' 6' 6' 7'	CATRO ESTROFAS (4c) 4+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D1.
-------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------------------

4º) 216:1 (I)

a b c b a 6' 6' 6' 6' 7'	CATRO ESTROFAS (4s) 4+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D1.
-----------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------------------

5º) 230:1 (III)

a b c b d 6' 6' 6' 6' 7'	CATRO ESTROFAS (4s) 4+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D1.
-----------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	2A,B4
PLP PLP'	
R	2BA4
PNLP2 PNLP2'	2'A3
	2BA4

ANÁLISE DO RITMO:

Como vivo coitada, madre, por meu amigo (*)
 Como vivo coitada, madre, por meu amado (*)
 (o o ó)(o o ó) || (o ó) (o ó)(o ó)
 ca m'enviou mandado que se vai no ferido
 ca m'enviou mandado que se vai no fossado
 (-ó) (o ó) (o ó) || (o o ó) (o o ó)
 e por el vivo coitada
 (o o ó) || (-ó)(o o ó)
 eu a Santa Cecilia de coração o digo (**)
 eu a Santa Cecilia de coração o falo (**)
 (o o ó) (o o ó) || (o ó)(o ó)(o ó)

(*) *iambic reversal*

(**) tempo marcado no acento secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2A,B4	(o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	1, 4, 8 e 11.
2BA4	(-ó)(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	2, 5, 7 e 10.
2'A3	(o o ó) (-ó)(o o ó)	3, 6, 9 e 12.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	2A,B4	2A,B4	2BA4 ¹
2	2BA4 ¹	2BA4 ^{1°}	2A,B4	2A,B4
3(R)	2'A3.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ / _{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2A, B4	= $\alpha^1 \beta^3$	{1-10}
2BA4	= $\beta^4 \alpha^1$	{11-1}
2'A3	= $\alpha^4 \alpha^3$	{4-3}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos de dous hemistiquios: tetrámetros de ritmo mixto nos dísticos, co primeiro hemistiquio anapéstico e o segundo iámbico co metro inicial incompleto nos versos paralelos iniciais e finais, e tendo o primeiro hemistiquio iámbico, co primeiro pé e metro incompletos, e o segundo anapéstico nos versos que interveñen no *leixa-pren*. O refrán, tamén de dous hemistiquios, é un trímetro anapéstico co primeiro pé-metro do segundo hemistiquio incompleto e monosílabo. Hai unha inversión da disposición dos módulos de ritmo no versos dos dísticos en función de que interveñan ou non no *leixa-pren*:

I	II	III	IV
$\alpha^1 \beta^3$ $\alpha^4 \alpha^3$	$\alpha^1 \beta^3$ $\alpha^4 \alpha^3$	$\beta^4 \alpha^1$ $\alpha^4 \alpha^3$	$\beta^4 \alpha^1$ $\alpha^4 \alpha^3$

XXVIII

NUNO FERNANDES TORNEOL

B. 642; V. 243

(NUNES AMIGO LXXVI)

TEXTO

- I Aqui vej'eu, filha, o voss'amigo,
o por que vós baralhades migo,
delgada.
- II Aqui vejo, filha, o que amades,
o por que vós migo baralhades,
5 delgada.
- III [O] por que vós baralhades migo
quero-lh'eu ben, pois é voss'amigo,
delgada.
- IV 10 O por que vós migo baralhades
quero-lh'eu ben, poi-lo vós amades,
delgada.

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 367).
- PAXECO. E. e MACHADO. J. P. (1949-64: n. 605).

REPERTORIO DE TAVANI⁶³: NuFdZTor 106,5 REPERTORIO MÉTRICO: 26:102

a a b 9' 9' 2'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7.
--------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------------------

⁶³ Na escansión silábica Tavani non repara que os versos 1 e 4 teñen unha sílaba máis, xa que no *Indice dei primi versi* do *Repertorio Metrico* aparece a mesma forma da edición de Nunes para o primeiro verso:

Aqui vej'eu, filha, o voss'amigo.

Cfr. TAVANI (1967: 339).

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	2,B3 ¹
PLP PLP'	
R	2 B3
PNLP2 PNLP2'	.1B1
	'2"A4

ANÁLISE DO RITMO⁶⁴:

Aqui vej'eu, filha, o voss'amigo, (*)
 Aqui vejo, filha, o que amades, (**)
 (o ó)(o ó) || (o ó) (o ó)(o ó)
 o por que vós baralhades migo (***)
 o por que vós migo baralhades (***)
 (o ó) (o ó) || (-ó)(o ó)(o ó)
 delgada
 (o ó)
 quero-lh'eu ben, pois é voss'amigo
 quero-lh'eu ben, poi-lo vós amades (****)
 (-ó)(o o ó) || (o ó)(o o ó)

(*) *iambic reversal*

(**) pé invertido do primeiro hemistiquio por contigüidade de tónicas, ademais do que aparece no segundo.

(***) tempo marcado no acento secundario.

(****) tempo marcado en sílaba átona.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2,B3 ¹	(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	1 e 4.
2 B3	(o ó)(o ó) (-ó)(o ó)(o ó)	2, 5, 7 e 10.
'2"A4	(-ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	8 e 11.
.1B1	(o ó)	3, 6, 9 e 12.

⁶⁴ Unha alternativa á edición de Nunes sería considerar como sinalefa *filh' o voss'amigo* coa que os versos paralelos iniciais terían a mesma forma rítmica que os do *leixa-pren*. Sen embargo decidimos manter a forma na que edita Nunes por coincidir plenamente co texto dos apógrafos, sendo mínima a alteración no ritmo que ocasiona.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	2,B3 ¹	2,B3 ¹	2 B3 ²
2	2 B3 ²	2 B3 ^{2°}	'2A"4	'2A"4
3(R)	,1B1.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 2/2° PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2,B3 ¹	=	$\beta^5 \beta^3$	{12-10}
2 B3	=	$\beta^5 \beta^4$	{12-11}
2'A3	=	$\alpha^3 \alpha^1$	{3-1}
,1B1	=	β^7	{19}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por dísticos de dous hemistiquios asimétricos e un refrán bisílabo de ritmo ambíguo. Nos versos paralelos alterna o ritmo dos trímetros iámbicos de dous metros no segundo hemistiquio (co metro inicial incompleto no segundo hemistiquio dos primeiros versos paralelos, e co pé e metro incompletos no dos que interveñen no *leixa-pren*) co dos tetrametros anapésticos cos pés iniciais incompletos nos dous hemistiquios (monosílabo no primeiro e bisílabo no segundo).

Aínda que sería lexítimo atribuírlle un ou outro ritmo ao diminuto verso do refrán, optamos por atribuírlle o ritmo predominante que é o iámbico. No caso contrario o refrán sería un monómetro anapéstico dun só pé-metro incompleto e bisílabo do tipo "1A1 e co módulo α^5 C.N. {20}.

De acordo coa anterior atribución, esta sería a disposición dos módulos de ritmo nas catro estrofas, na que unha vez máis apreciamos a relación entre e o mantemento ou os cambios no ritmo e os procedementos iterativos da cantiga paralelística:

I	II	III	IV
$\beta^5 \beta^3 \quad \beta^5 \beta^4$ β^7	$\beta^5 \beta^3 \quad \beta^5 \beta^4$ β^7	$\beta^5 \beta^4 \quad \alpha^1 \alpha^3$ β^7	$\beta^5 \beta^4 \quad \alpha^1 \alpha^3$ β^7

Os módulos iámbicos deriváñse todos eles a partir do máis completo (β^3) por elisión da sílaba fraca inicial (β^4) ou do pé fraco inicial (β^5), e, desde este módulo, por unha nova elisión do pé fraco inicial (β^7), de forma análoga ao sinalado noutras análises métricas⁶⁵.

A complementariedade sintactáctica é absoluta, dándose entre os tres versos de cada estrofa, pois está subordinada a oración dos versos do *leixa-pren* á oración principal dos primeiros versos (I e II) ou á dos versos paralelos finais (III e IV), sendo o refrán un adxectivo en función de vocativo referido ao receptor (*a filha*). A forma pragmática comunicativa é unha vez máis a do DIÁLOGO UNIMEMBRE: *madre* \Rightarrow *filha*.

A presenza de hemistiquios asimétricos nos dísticos podemos considerala como un precedente da *seguidilla*, ao editalos como catro versos, tal e como xa indicamos noutro apartado e noutro traballo anterior⁶⁶.

⁶⁵ Vid. VII pax. 351; XI pax 366; XIV pax. 381.

⁶⁶ Vid. 1.3.3.1 pax. 48-52 e RIPOLL (1993).

XXIX

NUNO FERNANDES TORNEOL

B. 648; V. 249

(NUNES AMIGO LXXXII)

TEXTO

- I - Dizede-m'ora, filha, por Santa Maria:
qual é o voss'amigo que mi vos pedia?
- Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.
- II - Qual é [o] voss'amigo que mi vos pedia?
se mi-o mostrasedes, gracir-vo-lo-ia.
5 - Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.
- III - [S]e mi-o vós amostrardes, gracir-vo-lo-ia
e direi-vo-l'eu logo en que s'atrevia
- Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

EDICIÓNS:

- PAXECO, E. e MACHADO, J. P. (1949-64: n. 605).

REPERTORIO DE TAVANI: NuFdzTor 106,8 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:41*

a a b 12' 12' 8	TRES ESTROFAS (3u) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D5.
--------------------	----------------------------------	-------------------------------------------------

2º) 230:15

a b c b d 6' 5' 6' 5' 8	TRES ESTROFAS (3s) 2+1 VERSOS	PARALELISMO DE TIPO PARTICULAR.
----------------------------	----------------------------------	------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
NPNLP1	,2B"A4
NPLP1	,2B"A4
R	"1A3
LP2	
LP2'	,2B"A4
PNLP2	2"A4

ANÁLISE DO RITMO:

Dizede-m'ora, filha, por Santa Maria
(o ó)(o ó)(o ó) || (o ó)(o o ó)
qual é o voss'amigo que mi vos pedia
(o ó)(o ó)(o ó) || (-o ó)(o o ó)
Madr', eu amostrar-vo-lo-ei
(o ó)(o o ó)(o o ó)
se mi-o vós mostrasedes, gracir-vo-lo-ia (*)
[s]e mi-o vós amostrardes, gracir-vo-lo-ia (*)
(o ó)(o ó)(o ó) || (o ó)(o o ó)
e direi-vo-l'eu logo en que s'atrevia
(o o ó)(o o ó)|| (o ó)(o o ó)

(*) tempo marcado no acento secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,2B"A4	(o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	1, 2, 4, 5 e 7.
2"A4	(o o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	8.
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	3, 6 e 9.

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	,2B"A4	,2B"A4 ¹	,2B"A4 ^{2°}
2	,2B"A4 ¹	,2B"A4 ²	2"A4
3(R)	"1A3.....		
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ E ^{2/2°}			

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,2B"A4 = $\beta^3 \alpha^2$	{10-2}
2"A4 = $\alpha^1 \alpha^2$	{1-2}
"1A3 = $\sigma \alpha^2$	{6}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga paralelística irregular, na que falta a maioría dos versos paralelos. Está formada por dísticos de dous hemistiquios asimétricos e un refrán dun superhemistiquio anapéstico co pé-metro inicial incompleto e bisílabo. Os versos dos dísticos son tetrámetros mixtos iambo-anapésticos co metro inicial do primeiro hemistiquio incompleto e co primeiro pé-metro do segundo incompleto e bisílabo, coa excepción do segundo da última estrofa que é un tetrámetro anapéstico co primeiro pé-metro do segundo hemistiquio incompleto e bisílabo.

Só varia nos dísticos o primeiro módulo de ritmo do último verso, como se aprecia no esquema da disposición dos módulos nas estrofas:

I	II	III
$\beta^3 \alpha^2 \quad \beta^3 \alpha^2$ $\sigma\alpha^2$	$\beta^3 \alpha^2 \quad \beta^3 \alpha^2$ $\sigma\alpha^2$	$\beta^3 \alpha^2 \quad \alpha^1 \alpha^2$ $\sigma\alpha^2$

O segundo módulo (común a todos os versos dos dísticos) está iniciado polo mesmo pé incompleto que o módulo do refrán.

Aparentemente faltan tres estrofas, ao non haber versos paralelos e aparecer só o *leixa-pren* (cunha lixeira alteración no verso), ademais do refrán. Sen embargo o paralelismo incompleto da cantiga non se debe a unha transmisión fragmentaria, senón á forma pragmática comunicativa, sendo esta a do DIÁLOGO LINGÜÍSTICO *madre* \Leftrightarrow *filha* que non dá lugar á construción habitual na cantiga paralelística perfecta, tendo pleno sentido na forma na que aparece nos apógrafos, de forma similar ao que sucedía na análise X.

En canto aos hemistiquios asimétricos é de aplicación o sinalado na análise anterior (Vid. pax. 434 e NOTA Nº 66).

XXX

NUNO FERNANDES TORNEOL
 B. 645; V. 246
 (NUNES AMIGO LXXIX)

TEXTO

- I Vi eu, mia madr', andar
 as barcas eno mar:
 e moiro-me d'amor.
- II 5 Foi eu, madre, veer
 as barcas eno ler:
 e moiro-me d'amor.
- III As barcas [e]no mar
 e foi-las aguardar:
 e moiro-me d'amor.
- IV 10 As barcas eno ler
 e foilas atender:
 e moiro-me d'amor.
- V E foi-las aguardar
 e non o pud'achar:
 15 e moiro-me d'amor.
- VI E foilas atender
 e non o pudi veer:
 e moiro-me d'amor.
- VII 20 E non o achei i,
 [o] que por meu mal vi:
 e moiro-me d'amor.
- VIII [E non o achei lá,
 o que vi por meu mal:
 e moiro-me d'amor]

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 369-70).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 104)
- PAXECO, E. e MACHADO, J. P. (1949-64: n. 608).
- TAVANI (1959: 256-57).

REPERTORIO DE TAVANI: NuFdzTor 106,22 REPERTORIO MÉTRICO⁶⁷: 26:125

a 6	a 6	b 6	SETE ESTROFAS (7a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7.
--------	--------	--------	----------------------------------	-------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	,1B2
PLP1 PLP1'	
R	,1B2
PLP2 PLP2'	
PLP3 PLP3'	,1B2
PLP3"	
PNLP2	,1B2

ANÁLISE DO RITMO⁶⁸:

Vi eu, mia madr', andar
 Foi eu, madre, veer (*)
 (o ó) (o ó) (o ó)
 as barcas eno mar
 as barcas eno ler
 (o ó)(o ó)(o ó)
 e moiro-me d'amor (**)
 (o ó)(o ó) (o ó)
 e foi-las aguardar (***)
 e foi-las atender (***)
 (o ó) (o ó)(o ó)
 e non o pud'achar
 e non o pudi veer (****)
 (o ó)(o ó)(o ó)
 e non o achei i (*****)
 (o ó)(o ó)(o ó)
 o que por meu mal vi
 (o ó)(o ó) (o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado en sílaba átona

(***) tempo marcado no acento secundario.

(****) anomalia na medida (unha sílaba máis) e no ritmo que resolvemos considerando a *veer* como monosílabo a efectos rítmicos

(*****) sístole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS

⁶⁷ Tavani prescinde da restauración da oitava estrofa, inexistente nos apógrafos e reconstruída cun verso conxectural con cambio de ritmo.

⁶⁸ Prescindimos (do verso restaurado) por Nunes.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SETE ESTROFAS						
	I	II	III	IV	V	VI	VII
	1	,1B2	,1B2	,1B2 ¹	,1B2 ^{1°}	,1B2 ²	,1B2 ^{2°}
2	,1B2 ¹	,1B2 ^{1°}	,1B2 ²	,1B2 ^{2°}	,1B2 ³	,1B2 ^{3°}	,1B2
3(R)	,1B2.....						
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1°, 2/2° E 3/3° PARA OS PRIMEIROS, SEGUNDOS E TERCEIROS VERSOS PARALELOS.							

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,1B2	=	B ³	{10}
------	---	----------------	------

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga aparentemente incompleta que mantén un ritmo periódico perfecto⁶⁹. Está formada por bímetros iámbicos dun só hemistiquio co metro inicial incompleto na totalidade dos versos. Só hai un módulo de ritmo con esta disposición nas sete estrofas:

I	II	III	IV	V	VI	VII
B ³ B ³	B ³ B ³	B ³ B ³	B ³ B ³	B ³ B ³	B ³ B ³	B ³ B ³
B ³	B ³	B ³	B ³	B ³	B ³	B ³

Prescindimos da reconstrucción conxectural de Nunes xa que non se corresponde co ritmo periódico dos demais versos.

A complementariedade sintáctica opera mediante as oracións coordinadas copulativas que establecen un nexa sintáctico e semántico ao longo de todo o poema.

⁶⁹ A única excepción é a anomalía métrica sinalada no versso 14 para a que xa realizamos unha proposta regularizadora na análise do ritmo.

XXXI

NUNO PEREZ (FERNANDEZ ou TREEZ)

B. 1201; V. 806

(NUNES: AMIGO CCCCXXVIII)

TEXTU

- I San Clemenço do mar,
se mi d'el non vingar,
non dormirei.
- II 5 San Clemenço senhor,
se vingada non fôr,
non dormirei.
- III [Se mi d'el non vingar,
do fals'e desleal,
non dormirei.]
- IV 10 Se vingada non fôr
do fals'e traedor,
non dormirei.

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 370).
- PAXECO E., e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1149).

REPERTORIO DE TAVANI⁷⁰ NuTrz 110,4 REPERTORIO MÉTRICO 26:129

a a b 6 6 4	TRES ESTROFAS doblas 2+1 VERSOS (I, II-III)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7.
----------------	------------------------------------------------	-------------------------------------------------

FÓRMULAS DE:	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	1A2
PLP PLP'	1A2
R	1A2
PNLP2 PNLP2'	1A2

ANÁLISE DO RITMO

San Clemenço do mar,
San Clemenço senhor,
(o o ó)(o o ó)
se mi d'el non vingar,
se vingada non fôr,
(o o ó)(o o ó)
non dormirei.
(-ó) (o o ó)
[do fals'e desleal,] (*)
do fals'e traedor, (*)
(o o ó)(o o ó)

(*) tempo marcado debido á sinalefa e por ir seguida de dúas átonas.

⁷⁰ Tavani considera a posibilidade de que se atope incompleta e cita a reconstrucción de Nunes.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
1A2	(o o ó)(o o ó)	1, 2, 4, 5, 7, 8, 11 e 10.
'1A2	(-ó)(o o ó)	3, 6, 9 e 12 (REFRÁN).

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	1	2	3(R)	VERSOS
I	1A2	1A2 ¹	'1A2	
II	1A2	1A2 ^{1°}	'1A2	
III	1A2 ¹	1A2	'1A2	
IV	1A2 ^{1°}	1A2	'1A2	
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ E ^{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

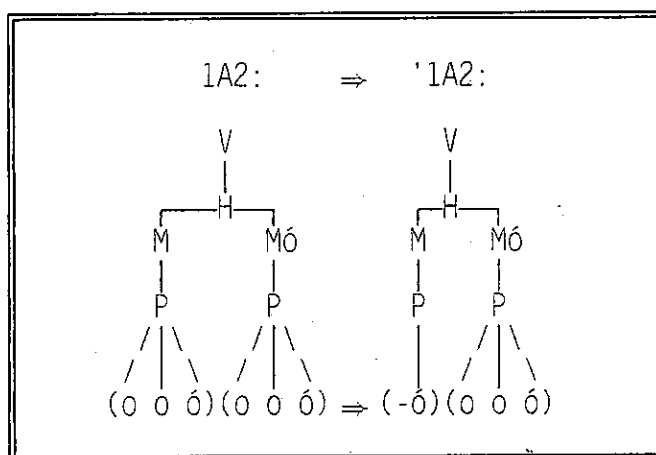
1A2 = α^1	{1}
'1A1 = α^3	{3}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de total regularidade rítmica formada por versos dun só hemistiquio de ritmo anapéstico: bímetros completos nos dísticos e incompletos co pé inicial monosilábico no refrán. A restauración que fai Nunes resulta aceptable pois non altera o ritmo. Os dous únicos módulos de ritmo teñen a seguinte disposición nas catro estrofas:

I	II	III	IV
α^1 α^1 α^3	α^1 α^1 α^3	α^1 α^1 α^3	α^1 α^1 α^3

De forma análoga ao que sucedía noutros poemas analisados antes⁷¹, o módulo do refrán deriva directamente do dos dísticos aplicando o principio das categorías facultativas mediante a elisión das sílabas átonas iniciais do metro marcado como fraco que podemos apreciar no cadro:



A sinalefa con tempo marcado en *do fals'e* permite o mantemento dun mesmo módulo de ritmo na totalidade dos versos dos dísticos. No caso contrario habería un cambio de ritmo nos versos paralelos finais⁷² que pasarían a ser bímetros iámbicos co metro inicial incompleto tipo .1B2 con esta fórmula (o ó)(o ó)(o ó), correspondente ao módulo β³ e co código numérico do verso {3}.

⁷¹ Vid. VII, pax. 351 e VIII, pax. 355.

⁷² Considerando a restauración de Nunes.

XXXII

PAI GOMES CHARINHO
B. 843; V. 429
(NUNES: AMIGO CCXXV)

TEXTO

- I Ai, Santiago⁷³, padron sabido,
 vós mi-adugades o meu amigo!
 sobre mar ven quen frores d'amor ten:
 mirarei, madre, as torres de Geen.
- II 5 Ai, Santiago, padron provado
 vós mi-adugades o meu amado!
 sobre mar ven quen frores d'amor ten:
 mirarei, madre, as torres de Geen.

EDICIÓNS:

- COTARELO (1934: n. 24).
- MONTEAGUDO (1984: 363 n. 24)
- NUNES (1921: 377).
- PAXECO E., e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 786).

REPERTORIO DE TAVANI PayGmzCha 114,2 REPERTORIO MÉTRICO 37:45

a a b b 9' 9' 10 10	DÚAS ESTROFAS (2s) 2+2 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7.
------------------------------	----------------------------------	-------------------------------------------------

FÓRMULAS DE:	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	'2AB3
PNLP2 PNLP2'	'2AB3
R1	'2A,B4
R2	'2A,B4

ANÁLISE DO RITMO:

Ai, Santiago, padron sabido
 Ai, Santiago, padron provado
 (-ó) (o oó) ||(o ó) (o ó)
 vós mi-adugades o meu amigo
 vós mi-adugades o meu amado
 (-ó) (o o ó) ||(o ó)(o ó)
 sobre mar ven quen frores d'amor ten (*)
 (-ó)(o o ó)|| (o ó)(o ó)(o ó)
 mirarei, madre, as torres de Geen (**)
 (-ó)(o o ó) ||(o ó)(o ó)(oó)

(*) diástole por contigüidade de tónicas.

(**) tempo marcado en sílaba átona.

⁷³ Sant 'Iago na edición de Nunes. Santiago nos apógrafos.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'2AB3	(-ó)(o o ó) (o ó)(o ó)	1, 2, 5 e 6.
'2A,B4	(-ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	3, 4, 7 e 8.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS DÚAS ESTROFAS	
	I	II
1	'2AB3	'2AB3
2	'2AB3	'2AB3
3(R1)	'2A,B4.....	
4(R2)	'2A,B4.....	

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'2AB3	= $\alpha^3 \beta^5$	{3-12}
'2A,B4	= $\alpha^3 \beta^3$	{3-10}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos de dous hemistiquios de ritmo mixto anapesto-iâmbico: trímetros co pé-metro anapéstico inicial incompleto e monosílabo nos versos paralelos e tetrâmetros igualmente co pé-metro anapéstico inicial incompleto e co primeiro metro do segundo hemistiquio incompleto.

Hai unicamente tres módulos de ritmo, sendo común o módulo anapéstico do primeiro hemistiquio tanto nos versos paralelos como nos do refrán. Só varía o módulo iâmbico correspondente ao segundo hemistiquio que ten

un metro incompleto adicional nos versos do refrán, como se pode apreciar no esquema da disposición dos módulos nas estrofas:

I		II	
$\alpha^3 \beta^5$	$\alpha^3 \beta^5$	$\alpha^3 \beta^5$	$\alpha^3 \beta^5$
$\alpha^3 \beta^3$	$\alpha^3 \beta^3$	$\alpha^3 \beta^3$	$\alpha^3 \beta^3$

O módulo iámbico do refrán pode derivarse do dos versos paralelos mediante a aplicación do principio das categorías facultativas por elisión do metro fraco incompleto, na forma indicada na análise XIV⁷⁴.

⁷⁴ Vid. pax. 381.

XXXIII

PAI GOMES CHARINHO

B. 817; V. 401

(NUNES: AMIGO CCXX)

TEXTO

- I As frores do meu amigo
 briosas van no navio.
 E van-s[e] as frores
 d'aqui ben con meus amores!
 5 Idas son as frores
 d'aqui ben con meus amores!
- II As frores do meu amado
 briosas van [e]no barco!
 E van-s[e] as frores
 10 d'aqui ben con meus amores!
 Idas son as frores
 d'aqui ben con meus amores!
- III Briosas van no navio
 pera chegar ao ferido.
 15 E van-s[e] as frores
 d'aqui ben con meus amores!
 Idas son as frores
 d'aqui ben con meus amores!
- IV Briosas van [e]no barco
 20 pera chegar ao fossado.
 E van-s[e] as frores
 d'aqui ben con meus amores!
 Idas son as frores
 d'aqui ben con meus amores!
- V 25 Pera chegar ao ferido,
 servir-mi, corpo velido.
 E van-s[e] as frores
 d'aqui ben con meus amores!
 Idas son as frores
 30 d'aqui ben con meus amores.
- VI Pera chegar ao fossado,
 servir-mi, corpo loado.
 E van-s[e] as frores
 d'aqui ben con meus amores!
 Idas son as frores
 d'aqui ben con meus amores.

EDICIONES:

- COTARELO (1934: n. 23).
- MONTEAGUDO (1984: 359 n. 23)
- NUNES (1921: 376-77).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 86).
- PAXECO E., e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 761).

REPERTORIO DE TAVANI PayGmzCha 114,4 REPERTORIO MÉTRICO 43:4

a a b b b b 7' 7' 5' 7' 5' 7'	SEIS ESTROFAS (6a) 2+4 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A2.
----------------------------------	----------------------------------	-------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	"1"A3
PLP1 PLP1'	"1"A3
R1	"1A2
R2/R4	"1"A3
R3	"1A2
PLP2 PLP2'	"1"A3
PNLP2 PNLP2'	"1"A3

ANÁLISE DO RITMO:

As frores do meu amigo (*)
 As frores do meu amado (*)
 (o ó)(o ó)(o o ó)
 brisas van no navio
 brisas van [e]no barco
 (oó)(o ó) (o o ó)
 e van-s'[e]as frores
 (o ó) (o o ó)
 d'aqui ben con meus amores
 (o ó)(o ó) (o o ó)
 idas son as frores
 (o ó) (o o ó)
 pera chegar ao ferido
 pera chegar ao fossado
 (o ó) (o ó) (o o ó)
 servir-mi, corpo velido
 servir-mi, corpo loado
 (o ó)(o ó) (o o ó)

(*) tempo marcado en sílaba átona.

(**) pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1"A3	(o ó)(o ó)(o ó ó)	1, 2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 34, e 36.
"1A2	(o ó)(o o ó)	3, 5, 9, 11, 15, 17, 21, 23, 27, 29, 33 e 35.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
1	"1"A3	"1"A3	"1"A3 ¹	"1"A3 ^{1°}	"1"A3 ²	"1"A3 ^{2°}
2	"1"A3 ¹	"1"A3 ^{1°}	"1"A3 ²	"1"A3 ^{2°}	"1"A3	"1"A3
3(R1)	"1A2.....					
4(R2)	"1"A3.....					
5(R3)	"1A2.....					
6(R4)	"1"A3.....					
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° E 2/2° PARA OS PRIMEIROS E SEGUNDOS VERSOS PARALELOS RESPECTIVAMENTE.						

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1"A3 = $\sigma\alpha^4$	{22}
"1A2 = α^2	{2}

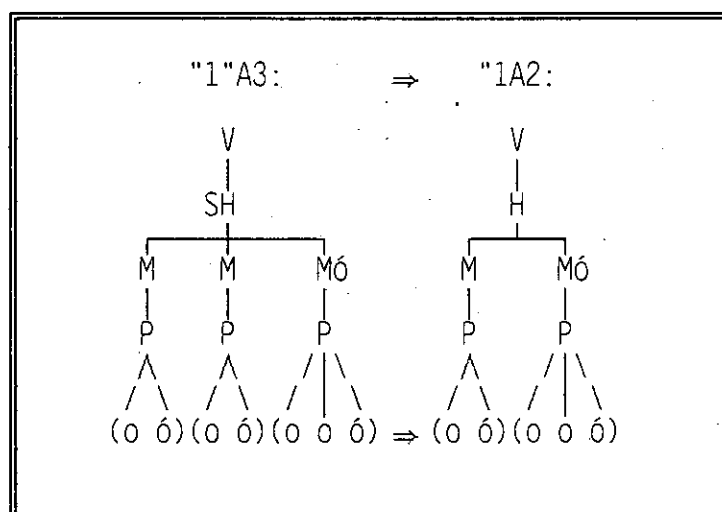
COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de ritmo anapéstico regular formada por trímetros dun super-hemistiquio cos dous pés fracos incompletos e bisílabos nos dísticos e nos verso repetido no refrán (versos pares) e bímetros dun só hemistiquio co pé-metro inicial incompleto e bisílabo nos versos impares do

refrán. Hai pois dous módulos de ritmo que teñen a seguinte disposición nas estrofas:

I	II	III	IV	V	VI
$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$
α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2
$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$
α^2	α^2	α^2	α^2	α^2	α^2
$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$

A diferenza do que observamos noutras cantigas analizadas non hai cambios de ritmo ocasionados polo *leixa-pren* ou diferenzas nos versos paralelos finais. Só varía a forma rítmica nos versos impares de refrán que pasan a ser bímetros, derivándose o ritmo destes do dos demais por aplicárselles o principio das categorías facultativas mediante a elisión do pé-metro inicial fraco como podemos apreciar no cadro:



A intervención da edición de Nunes resulta oportuna pois permite a equivalencia rítmica nos versos impares do refrán xunto coa licenza de pé invertido no penúltimo verso de cada estrofa. A restitución do *e* na contracción *eno barco* (que é como aparece na cuarta estrofa dos dous apógrafos) regulariza o ritmo e a medida silábica nos dísticos.

XXXIV

PEDR'EANES SOLAZ
B. 828; V. 414
(NUNES: AMIGO CCXXXV)

TEXTO

- I Dizia la ben talhada:
 agora viss'eu penada,
 ond'eu amor ei.
- II A ben talhada dizia:
5 penada, viss'eu un dia
 ond'eu amor ei.
- III Ca, se o viss'eu, penada,
 non seria tan coitada,
 ond'eu amor ei.
- IV 10 Penada, se o eu visse,
 non á mal que eu sentisse,
 ond'eu amor ei.
- V Que lh'oje por mi dissesse
 que non tardass'e viesse
15 ond'eu amor ei.
- VI Que lh'oje por mi rogasse
 que non tardass'e chegasse
 ond'eu amor ei.

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 355-56).
- PACHECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-62: n. 771).
- PELLEGRINI (1928: n. 34)
- REALI (1962: n. 5)

REPERTORIO DE TAVANI PEaSol 117,2 REPERTORIO MÉTRICO 26:111

a a b 7' 7' 5	SEIS ESTROFAS (6s) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS G2.
----------------------	----------------------------------	-------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN *	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	"1"A3
PLP PLP'	
R	"1"A3
PLP"	"1A2
PLP'"	"1"A3
PNLP2 PNLP2'	
PNLP3 PNLP3'	2A2
PNLP4 PNLP4'	"1"A3

ANÁLISE DO RITMO⁷⁵:

Dizia la ben talhada (**)
A ben talhada dizia
(o ó) (o ó) (o o ó)
agora viss'eu, penada
penada, viss'eu un dia
(o ó) (o ó) (o o ó)
ond'eu amor ei
(o ó) (o o ó)
Ca, se o viss'eu, penada
Penada, se eu o visse (**)
(o ó) (o ó) (o o ó)
non seria tan coitada
non á mal qu'eu sentisse
(o o ó) || (o o ó)
Quen lh'oje por mi dissesse (**)
Quen lh'oje por mi rogasse (**)
(o ó) (o ó) (o o ó)
que non tardass'e viesse
que non tardass'e chegasse
(o ó) (o ó) (o o ó)

(*) por non haber un *leixa-pren* estricto representamos como PLP, PLP', PLP" e PLP'" os catro versos paralelos equivalentes.

(**) tempo marcado en sílaba átona.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1"A3	(o ó) (o ó) (o ó ó)	1, 2, 4, 5, 7, 10, 13, 14, 16 e 17.
2A2	(o o ó) (o o ó)	8 e 11.
"1A2	(o ó) (o o ó)	3, 6, 9, 12, 15, 18.

⁷⁵ Consideramos que hai sinalefa no verso 11 que ha de ser editado *non á mal qu'eu sentisse*, por coherencia cos outros casos de sinalefa do texto, ademais de que esa poida ser a interpretación da forma abreviada *q'eu* que aparece nos apógrafos.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
	1	"1"A3	"1"A3	"1"A3 ^{1'}	"1"A3 ^{1°}	"1"A3
2	"1"A3 ^{1'}	"1"A3 ^{1°}	2A2	2A2	"1"A3	"1"A3
3(R)	"1A2.....					
O "LEIXA-PREN" ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° E 1'/1° PARA OS VERSOS PARALELOS PARCIALMENTE REPETIDOS.						

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1"A3 = $\sigma\alpha^4$	{22}
2A2 = $\alpha^4\alpha^4$	{4-4}
"1A2 = α^2	{2}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga paralelística anómala na que, en propiedade, en vez de falar de *leixa-pren* habería que falar de paralelismo secundario que unicamente opera nas catro primeiras estrofas. O ritmo é anapestico regular, sendo os seus versos trímetros dun superhemistiquio cos dous pés fracos incompletos e bisílabos nos dísticos, coa excepción dos versos 8 e 11 (os que seguen aos do paralelismo secundario que substitúe ao *leixa-pren*) que son bímetros de dous hemistiquios. O refrán é un bímetro dun único hemistiquio co pé inicial incompleto e bisílabo.

Os tres módulos de ritmo aparecen con esta disposición nas estrofas:

I	II	III	IV	V	VI
$\sigma\alpha^2$ α^2 $\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$ α^2 $\sigma\alpha^2$	$\sigma\alpha^2$ α^4 α^4 α^2	$\sigma\alpha^2$ α^4 α^4 α^2	$\sigma\alpha^2$ $\sigma\alpha^2$ α^2	$\sigma\alpha^2$ $\sigma\alpha^2$ α^2

A pesar do carácter irregular do paralelismo, no esquema anterior podíamos observar a regularidade no ritmo, xunto a uns cambios mínimos na estrutura dos módulos, relacionados cos procedementos da cantiga paralelística. Así ha de salientarse a alteración existente nos versos 8 e 11, que coincide cos cambios no ritmo nos versos paralelos finais que vimos observando en diversas análises. Precisamente estes son os versos 8 e 11 nas cantigas de catro estrofas formadas por dístico e refrán (os segundos sen *leixa-pren*).

A edición sen sinalefa no verso 11 que fai Nunes permite manter o isosilabismo na totalidade dos dísticos así como a equivalencia rítmica, se é que consideramos que este verso está formado por un superhemistiquio con tempo marcado en *que* (o que resulta un tanto forzado). No verso 8, se non o dividimos en hemistiquios, habería un cambio de ritmo xa que a disposición dos tempos fortes sería a dun bímetro iámbico co pé inicial incompleto.

Para resolver a anomalía anterior optamos pola edición con sinalefa no verso 11 e pola escansión con división en hemistiquios destes versos, mantendo así o ritmo anapéstico. Entre os demais versos dos dísticos e o refrán pode establecerse a mesma relación derivativa que a sinalada na análise anterior (Vid. pax. 450.).

XXXV

PERO GONÇALVES DE PORTO CARREIRO

B. 920; V. 507
(NUNES AMIGO CCLXII)

TEXTO

- I 0 anel do meu amigo
 perdi-o so lo verde pinho
 e chor'eu, bela!
- II 5 0 anel do meu amado
 perdi-o so lo verde ramo
 e chor'eu, bela!
- III 10 Perdi-o so lo verde pinho
 por en chor'eu dona virgo
 e chor'eu, bela!
- IV 10 Perdi-o so lo verde ramo
 por en chor'eu dona d'algo
 e chor'eu, bela!

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 351).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n.863).
- PICCOLO, F. (1951: n.82).

REPERTORIO DE TAVANI: PGvzPor 128,3 REPERTORIO MÉTRICO 26:118.

a a b 7' 7' 4'	CATRO ESTROFAS (4a) 4 x 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
-----------------------	---------------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	,1B2
PLP PLP'	
R	1B2
PNLP2 PNLP2'	1B1
	,1B2

ANÁLISE DO RITMO:

0 anel do meu amigo
0 anel do meu amado
@(o ó) (o ó)(o ó)
perdi-o so lo verde pinho
perdi-o so lo verde ramo
(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
e chor'eu bela.
(o ó)(o ó)
por en chor'eu dona virgo
por en chor'eu dona d'algo
@ (o ó)(o ó)(o ó)

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,1B2	@ (o ó)(o ó)(o ó)	1, 4, 8 e 11.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	2, 5, 7 e 10.
1B1	(o ó)(o ó)	3, 6, 9 e 12.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	,1B2	,1B2	1B2 ¹
2	1B2 ¹	1B2 ^{1°}	,1B2	,1B2
3(R)	1B1.....			
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR ¹ E ^{1°} PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,1B2	=	β^3	{10}
1B2	=	β^1	{8}
1B1	=	β^5	{12}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con ritmo regular iámbico formada por versos dun só hemistiquio, alternado o monómetro do refrán cos bímetros dos dísticos. Estes aparecen incompletos no caso nos versos paralelos iniciais e finais, fronte aos que interveñen no *leixa-pren* que teñen unha sílaba máis, xa que se ha de considerar *perdi-o* como palabra trisílaba.

A presenza de dúas sílabas átonas no inicio dos versos paralelos no inicio dos primeiros e dos últimos versos paralelos plantexa un problema na escansión rítmica, dada a imposibilidade de que se poida dar un ritmo mixto dentro nun único hemistiquio⁷⁶. Das dúas solucións posibles optamos pola *anacruse* da sílaba átona inicial, por non colocar un tempo marcado en sílaba átona inicial.

A adopción dunha ou doutra fórmula de escansión no afecta á regularidade do ritmo iámbico ni ao feito de que os cambios mínimos que se observan nel correspondan aos procedementos iterativos da cantiga paralelística, como se aprecia no esquema da distribución dos tres módulos de ritmo nas catro estrofas:

I	II	III	IV
β^3	β^3	β^1	β^1
β^5	β^5	β^5	β^5
β^1	β^1	β^3	β^3

Os módulos incompletos derivan do módulo completo por aplicación do principio das categorías facultativas, mediante a elisión do pé inicial nos versos paralelos iniciais e finais con respecto aos do *leixa-pren* e do metro fraco no verso do refrán con respecto aos versos dos dísticos de forma similar á sinalada noutras análises métricas⁷⁷.

Outro aspecto a salientar é o da disposición simétrica dos módulos como consecuencia do mantemento do ritmo e do cambio a bímetro completo no *leixa-pren*.

⁷⁶ Vid. 4.1.3 pax. 307-8.

⁷⁷ Vid. XIV pax. 381.

Ademais dos procedementos iterativos tamén se reforza o ritmo regular mediante a complementariedade sintáctica⁷⁸: *O anel do meu amigo/amado perdi-o so lo verdepinho/ramo**, *por en chor'eu dona virgo/ d'algo** (* = *e chor'eu bela*) que, ademais de amplificar a idea do refrán (chorar pola perda do anel), establece unha continuidade no ritmo iámbico entre o verso do *leixa-pren* e o refrán, e entre este e o metro final do segundo verso paralelo que o precede nas dúas últimas estrofas.

A este respecto ha de salientarse que a estrutura rítmica dos versos do *leixa-pren* corresponde á xeminación da do refrán (bímetro vs. monómetro).

⁷⁸ Vid. NODAR (1985: 57).

XXXVI

PERO MEOGO
B, 1187; V. 792
(MÉNDEZ FERRÍN IV)

TEXTO

- I Ai cervos do monte, vin-vos preguntar:
 foi-s'o meu amigu'e, se alá tardar,
 qué farei, velidas?
- II Ai cervos do monte, vin vo-lo dizer:
5 foi-s'o meu amigu'e querria saber
 qué farei, velidas?

EDICIÓNS:

- AZEVEDO (1995: 58 n. 4).
- BELL, A.F.G. (1922: 259 n. 4).
- BELL, A.F.G. (1925: 20 n. 31).
- NUNES (1921: 372).
- NUNES (1926-28: 374-75 n. 414).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1135).

REPERTORIO DE TAVANI: PMeo 134,1 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:60*

a 11'	a 11'	b 5'	DÚAS ESTROFAS (2s) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS C7
----------	----------	---------	----------------------------------	------------------------------------------------

2º) 230:17

a 5'	b 5'	c 5'	b 5'	d 5'	DÚAS ESTROFAS (2u) 4+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D1
---------	---------	---------	---------	---------	----------------------------------	------------------------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

1187 *Ay cervos do monte vin-vos preguntar
foi-s'o meu amigu'e, se alá tardar,
que farei velidas.*

*Ay cervos do monte vin-vos dizer
foi-s'o meu amigo e querria saber
que faria velidas.*

*Ay cervos do monte vin-vos preguntar
foi-s'o meu amigu'e, se alá tardar,
que farei velidas.*
*Ay cervos do monte vin-vos dizer
foi-s'o meu amigo e querria saber
que faria velidas.*

PROPOSTA DE EDIÇÃO⁷⁹:

- I Ai cervos do monte, vin-vos preguntar:
foi-s'o meu amigu'e, se alá tardar,
que farei, velidas?
- II Ai cervos do monte, vin vo-lo dizer:
5 foi-s'o meu amigo e querria saber
que faria, velidas?

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
P1 P1'	"2"A4
P2 P2'	2 B4
R R'	2BA4
	1B2
	1A2

ANÁLISE DO RITMO:

Ai cervos do monte, vin vos preguntar
Ai cervos do monte, vin vo-lo dizer
(o ó)(o o ó) || (o ó)(o o ó)
foi-s'o meu amigu'e, se alá tardar,
(-ó)(o ó)(o ó) || (-ó)(o ó)(o ó)
foi-s'o meu amigo e querria saber
(-ó)·(o ó)(o ó) || (o o ó)(o o ó)
que farei velidas
(-ó)(o ó)(o ó)
que faria, velidas
(o oó)(o o ó)

⁷⁹ Esta proposta segue o texto dos apógrafos, agás no caso do quinto verso no que se prescinde da sinalefa. Hai tamén as adaptacións gráficas das edicións de Nunes.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSO
"2"A4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	1 e 4
2 B4	(-ó)(o ó)(o ó) (-ó)(o ó)(o ó)	2
2BA4	(-ó)(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	5
1B2	(-ó)(o ó)(o ó)	3 R
1A2	(o o ó)(o o ó)	6 R'

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS ESTROFAS			
	1	2	3(R)	VERSOS
I	"2"A4	2 B4	1B2	
II	"2"A4	2BA4	1A2	

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2"A4	= $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
2 B4	= $\beta^4 \beta^4$	{11-11}
2BA4	= $\beta^4 \alpha^1$	{11-1}
1A2	= α^1	{1}
1B2	= β^4	{11}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de ritmo mixto formada por tetrámetros nos dísticos e bímetros no refrán, que ademais presenta unha aparente anomalía xa que nel aparecen as dúas formas do futuro do verbo *fazer*. Os primeiros versos paralelos teñen o mesmo ritmo anapéstico co pé-metro inicial incompleto e bisílabo nos dous hemistiquios.

En contra do que se vén observando, os segundos versos paralelos non concordan no ritmo, pois no 2º é de tipo iámbico co pé e o metro iniciais incompletos nos dous hemistiquios, sendo no 5º de tipo mixto iambo-anapesto, igualmente co pé e co metro iniciais incompletos no primeiro hemistiquio. O cambio da forma verbal no refrán ocasiona que nel tamén cambie o ritmo, sendo un bímetro iámbico cunha forma idéntica á dos hemistiquios iámbicos dos dísticos o 3º verso, en tanto que o 6º é un bímetro anapéstico co mesma forma do segundo hemistiquio do 5º.

Apesar das aparentes anomalías existe unha regularidade nos cambios de ritmo que podemos observar na disposición dos tres módulos de ritmo nas estrofas, reiterándose nos módulos do refrán o módulo precedente (o do segundo hemistiquio do segundo verso de cada estrofa):

I	II
$\alpha^2 \alpha^2$ $B^4 B^4$	$\alpha^2 \alpha^2$ $\alpha^1 B^4 \alpha^1$

Os hemistiquios aparecen perfectamente singularizados, coincidindo perfectamente con eles a estrutura sintáctica, o que levou a Tavani a formular a súa segunda proposta métrica (a edición como estrofas de 5 versos).

A edición desta cantiga ocasionou problemas derivados da suposta incongruencia semántica entre os versos paralelos iniciais e o refrán e da anomalía observada neste co cambio da forma verbal, sendo editada coa forma *Ai cervas do monte* nos primeiros versos e co refrán regularizado en *Que farei*⁸⁰. Cómpre subliñar que as "infraccións" ás normas da cantiga paralelística perfecta son habituais en Pero Meogo.

⁸⁰ Vid. AZEVEDO (1995: 59-62).

A nosa proposta de edición acepta as formas dos apógrafos e propón esta explicación para a anomalía aparente concordando co exposto por Azevedo⁸¹: Non é necesaria a concordancia porque hai dous apóstrofes diferentes (dirixidos respectivamente aos cervos e ás confidentes) polo que a forma *velidas* non se aplica aos cervos senón a unhas confidentes reais humanas. En canto á primeira invocación hai que ter en conta a ecuación semántica cervo=namorado que aparece de forma explícita noutras cantigas do mesmo autor.

Os cambios no ritmo tamén se explican mediante a sintaxe e a interpretación de cada unha das estrofas: En primeiro lugar cómpre establecer unha distinción entre o plano da invocación inicial *Ai cervos do monte* e o da pregunta ás confidentes expresada no resto da estrofa, comprendendo o 2º segmento dos primeiros versos e os segundos dos dísticos, así como os do refrán nos que aparece o vocativo final co que a namorada apela ás confidentes en demanda do que ha de facer ela (v. 3) ou do que está a facer o namorado (v. 6 *que faria* (el)?), como interpreta Azevedo fronte á práctica totalidade dos editores que regularizan o refrán. A explicación que lle dá está no carácter desta cantiga e da súa riqueza semántica en base ás dualidades⁸².

⁸¹ Cfr. AZEVEDO (1995: 60-61): «...Na verdade no texto, há uma invocação aos *cervos do monte* (como símbolo de recorrência permanente nas cantigas), que é independente do vocativo: *velidas*. Aqui, como em outros casos, o texto desfaz o preconceito por muitos alimentado de que não pode haver antinomia nas cantigas trovadorescas. Martin Codax, como demonstramos em outra parte (VBLP), também nos apresenta uma cantiga em que há dupla invocação: uma à irmã e outra à mãe da namoradinha de Vigo. Mais uma vez, portanto, os textos não estão de acordo com certas posições teóricas. E daí se conclui que a concordância entre *cervos* e *velidas* é de todo desnecessária, pois inclusive empobreceris o sentido poético da composição».

⁸² Cfr. AZEVEDO (1995: 61-62): «Quase todos os editores do texto, exceção feita a Machado (CBN), entretanto, mudam *faria* para *farey*, a fim de unificar o refrão. Ao nosso ver, tal leitura violenta os manuscritos e altera o sentido da cantiga, pois o sujeito de *faria* é ele (isto é: o amigo), em oposição ao sujeito de *farey*, que é eu (isto é: a namoradinha). Assim o *que farey* (eu) se opõe ao *que faria* (ele), com efeito lírico expressivo, destruído pelas leituras unificadoras... O que está está claro nos manuscritos não pode sofrer qualquer alteração, pois isso implicaria uma mudança de sentido, empobrecendo-se o lirismo da cantiga. Aliás, do ponto de vista literário, a composição é extremamente rica em dualidades: há duplo vocativo (*cervos do monte* e *velidas*) e duas interrogações (*que farey* e *que faria*), primeira e terceira pessoa, respectivamente».

Nos segundos versos paralelos, o cambio no ritmo aparece porque no segundo segmento do segundo verso hai unha oración condicional (*se alá tardar*) con pausa antes do inicio, por estar intepolada na oración coordinada que serve de interrogación ás confidentes (*e...que farei*) neste verso e no primeiro do refrán. En cambio no segundo segmento do quinto verso a pausa precede á partícula e pois non hai oración interpolada. Neste caso a oración do refrán funciona como completiva da oración que a precede (*querria saber que faria*). Á vista do anterior, non pode haber sinalefa neste verso porque o impide a pausa, aínda que este aspecto resulte irrelevante na escansión rítmica por tratarse dunha sílaba átona en posición final de hemistiquio.

A nosa proposta de edición coincide na forma dual do refrán coa de Acevedo, sen embargo consideramos que a puntuación da de Méndez Ferrín resulta máis conveniente para o sentido da cantiga, mantendo o carácter interrogativo fronte a proposta de consideralo como exclamación.

Unha vez máis podemos apreciar a correlación existente entre ritmo e sintaxe por coincidiren os sintagmas cos hemistiquios, xunto coa necesidade dunha correcta edición dos textos, co auxilio da interpretación do sentido das palabras, integrando métrica, ecdótica e hermenéutica.

XXXVII

PERO MEOGO
B. 1192; V. 797
(NUNES: AMIGO CCCCXIX)

TEXTO

- I -Digades, filha, mia filha velida:
por que tardastes na fontana fría?
os amores hei.
- II 5 -Digades, filha, mia filha louçana:
por que tardastes na fría fontana?
os amores hei.
- III -Tardei, mia mãe, na fontana fría,
cervos do monte a augua volvían:
os amores hei.
- IV 10 -Tardei, mia mãe, na fría fontana,
cervos do monte volvían a augua:
os amores hei.
- V 15 -Mentir, mia filha, mentir por amigo;
nunca vi cervo que volvesse'o rio:
os amores hei.
- VI -Mentir, mia filha, mentir por amado;
nunca vi cervo que volvesse'o alto:
os amores hei.

EDICIÓNS:

- AZEVEDO (1995: 86 n. 9).
- BELL, A.F.G. (1922: 261 n. 9).
- BELL, A.F.G. (1925: 23 n. 35).
- MÉNDEZ FERRÍN (1966: 187 n. 9).
- NUNES (1921: 386-87).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 106).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1140).

REPERTORIO DE TAVANI: PMeõ 134,2 REPERTORIO MÉTRICO: 26:86

a 10'	a 10'	b 5	SEIS ESTROFAS (6a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A6
----------	----------	--------	----------------------------------	------------------------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

1192

*Digades filha mia filha velida
p' q' tardastes na fontana fria*

Os amores ey

*Digades filha mia filha louçana
p' q' tardastes na fria fontana
Os amores ey*

*Tardei nha madre na fontana fria
cervos do monte a augua do mont' volvia
Os*

*Tardei nha madre na fria fontana
cervos do monte volvia a augua
Os amores ey*

*Mentir nha filha mentir p' amigo
Nunca vi cervo q' volvesse o rio
Os amores ey*

*Mentir nha filha mentir p' amado
Nunca vi cervo q' volvesse alto
Os amores ey*

*Digades filha mia filha velida
por que tardastes na fontana fria
os amores ey*

*Digades filha mia filha louçana
p' q' tardastes na fria fontana
os amores ey*

*Tardei nha madre na fontana fria
cervos do monte a augua do mont' volvia
os amores ey*

*Tardei nha madre na fria fontana
cervos do monte volvia a augua
os amores ey*

*Mentir nha filha mentir p' amigo
nunca vi cervo q' volvesse o rio
os amores ey*

*Mentir nha filha mentir p' amado
nunca vi cervo q' volvesse alto
os amores ey*

PROPOSTA DE EDIÇÃO:

- I -Digades, filha, mia filha velida:
porque tardastes na fontana fria?
-Os amores hei.
- II -Digades, filha, mia filha louçana:
5 porque tardastes na fria fontana?
-Os amores hei.
- III Tardei, mia madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvia:
os amores hei.
- IV 10 Tardei, mia madre, na fria fontana,
cervos do monte volvia a augua:
os amores hei.
- V -Mentir, mia filha, mentir por amigo:
nunca vi cervo que volvesse o rio:
15 -Os amores hei.
- VI -Mentir, mia filha, mentir por amado:
nunca vi cervo que volvesse o alto:
-Os amores hei.

FÓRMULAS DE		ANÁLISE DO RITMO:
ITERA- CIÓN(*)	TIPO DE RITMO	
PNLP1 PNLP1'	2B"A3	Digades, filha, mia filha velida Digades, filha, mia filha louçana (o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)
PLP PLP'	2B"A3	porque tardastes na fontana fría (**) porque tardastes na fría fontana (o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)
R	1B1	os amores ei @ (o ó)(o ó)
PLP" PLP'"	2B"A3	Tardei, mia madre, na fontana fría (**) Tardei, mia madre, na fría fontana (o ó) (o ó) (o ó)(o o ó)
PNLP2 PNLP2'	'2"A4	cervos do monte a augua volvian cervos do monte volvian a augua (-ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)
PNLP3 PNLP3'	2B"A3	Mentir, mia filha, mentir por amigo Mentir, mia filha, mentir por amado (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)
PNLP2" PNLP2'"	'2A4	nunca vi cervo que volvesse o rio (***) nunca vi cervo que volvesse o alto (***) (-ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)

(*) por non haber un *leixa-pren* estricto representamos como PLP, PLP', PLP" e PLP'" os catro versos paralelos equivalentes e como PNL2, PNL2', PNL2" e PNL2'" os catro versos nos que se dá o segundo caso de paralelismo secundario.

(**) sístole.

(***) tempo fraco en sílaba tónica que precede a outra tónica.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2B"A3	(o ó)(o ó) (o ó)(o ó ó)	1, 2, 4, 5, 7, 10, 13, e 16.
1B1	(o ó)(o ó)	3, 6, 9 e 12 .
'2"A4	(-ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	8 e 11.
'2A4	(-ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	14 e 17.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
	1	2B"A3	2B"A3	2B"A3 ^{1'}	2B"A3 ^{1°}	2B"A3
2	2B"A3 ¹	2B"A3 ^{1°}	'2"A4	'2"A4	'2A4	'2A4
3(R)	1B1.....					

O "LEIXA-PREN" ESTÁ REPRESENTADO POR 1/1° E 1'/1° PARA OS VERSOS PARALELOS PARCIALMENTE REPETIDOS; 2/2° E 2'/2° REPRESENTAN O PARALELISMO SECUNDARIO ENTRE OS SEGUNDOS VERSOS NAS CATRO ÚLTIMAS ESTROFAS.

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2B"A3	=	$\beta^5 \alpha^2$	{12-2}
1B1	=	β^5	{12}
'2"A4	=	$\alpha^3 \alpha^2$	{3-2}
'2A4	=	$\alpha^3 \alpha^1$	{3-1}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga paralelística anómala debido a que a súa forma pragmaática comunicativa (o diálogo lingüístico *madre* \leftrightarrow *filha*) altera o *leixa-pren* ao pasar da segunda persoa da pregunta á primeira na resposta. En propiedade, o mesmo que sinalamos na análise XXXIV, en lugar de falar de *leixa-pren* habería que falar de paralelismo secundario. Hai asemade un segundo caso de paralelismo secundario entre os segundos versos dos discos (agás nos dos das dúas primeiras estrofas).

O ritmo é de tipo mixto, alternado nos dísticos os tetrámetros anapésticos dos segundos versos das catro últimas estrofas cos trímetros mixtos iambo-anapésticos co pé-metro inicial incompleto no segundo hemistiquio na totalidade dos primeiros versos e nos segundos das dúas primeiras estrofas. O refrán é un monómetro iámbico que coincide co módulo do primeiro hemistiquio dos versos de ritmo mixto.

Os tetrámetros anapésticos teñen os pés iniciais incompletos nos dous hemistiquios (monosílabo no primeiro e bisílabo no segundo) nas estrofas III e IV e só o do primeiro nas estrofas V e VI. Os módulos do segundo hemistiquio coinciden na totalidade dos dísticos coa única excepción dos versos paralelos finais. Os módulos de ritmo teñen a seguinte disposición nas seis estrofas:

I	II	III	IV	V	VI
$\beta^5 \alpha^2 \quad \beta^5 \alpha^2$ β^5	$\beta^5 \alpha^2 \quad \beta^5 \alpha^2$ β^5	$\beta^5 \alpha^2 \quad \alpha^3 \alpha^2$ β^5	$\beta^5 \alpha^2 \quad \alpha^3 \alpha^2$ β^5	$\beta^5 \alpha^2 \quad \alpha^3 \alpha^1$ β^5	$\beta^5 \alpha^2 \quad \alpha^3 \alpha^1$ β^5

A disposición e os cambios de ritmo son similares ao observados na análise XXXIV (Vid. pax. 453) tanto na estrutura rítmica como nos módulos, coa única diferenca dos versos paralelos finais que neste caso non retoman o ritmo debido a que entran no paralelismo secundario. Precisamente os versos nos que aparece o motivo do cervo son tetrámetros anapésticos fronte aos demais versos, iámbicos ou iniciados por hemistiquio iámbico.

Consideramos que dado o carácter dialogado da cantiga o verso do refrán corresponde á *filha* na totalidade das estrofas, xunto cos dísticos da III e da IV, correspondendo á *madre* os das restantes estrofas, tal e como se recolle na proposta de puntuación na que discrepamos das distintas edicións.

Ademais da puntuación o único problema ecdótico ao que nos enfrontamos é o da edición dos versos paralelos finais con ou sen sinalefa no segundo segmento *volvess'o rio* vs. *volvesse o rio* que aparece de forma ambigua nos apógrafos⁸³. Fronte á maioría dos editores que opta pola solución con sinalefa porque regulariza a medida do verso na escansión silábica, optamos polo hiato, xa que no caso contrario para manter o ritmo sería necesaria unha sístole en *volvess* que resultaría forzada, aínda que o ritmo resultante fose idéntico nos segundos hemistiquios da totalidade dos dísticos. A variación rítmica é mínima, pois pasan a seren completos os segundos hemistiquios e a única consecuencia na escansión silábica sería a de ter unha sílaba máis. Esta solución está apoiada, ademais da forma do verso 14 nos apógrafos, noutros casos de hiato nas cantigas deste mesmo autor.

De novo vemos como o mantemento e os cambios no ritmo corresponden aos artificios da cantiga paralelística e aos que se se derivan dos cambios na forma pragmática comunicativa.

⁸³ Tanto en B. como en V. no verso 14 figura *voluesse orrio* e no verso 17 *uolvess'o alto*. Vid. pax. 466.

XXXVIII

PERO MEOGO
B.1189; V.794
(NUNES: AMIGO CCCCXVI)

TEXTO

- | | | |
|------|----|----------------------------------------------------------|
| I | | Enas verdes ervas
vi anda-las cervas,
meu amigo. |
| II | 5 | Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo. |
| III | | E con sabor d'elas
lavei mias garcetas,
meu amigo. |
| IV | 10 | E con sabor delos
lavei meus cabelos,
meu amigo. |
| V | 15 | Des que los lavei,
d'ouro los liei,
meu amigo. |
| VI | | Des que las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo. |
| VII | 20 | D'ouro los liei
e vos aspereí,
meu amigo. |
| VIII | | D'ouro las liara
e vos asperara,
meu amigo. |

EDICIÓNS:

- AZEVEDO (1995: 71 n. 6).
- BELL, A.F.G. (1922: 260 n. 7).
- BELL, A.F.G. (1925: 21-22 n. 33).
- MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (1966: 169-70 n. 6).
- NUNES (1921: 372-73).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1135).
- PELLEGRINI (1928: n. 45).

REPERTORIO DE TAVANI: PMeð 134,3 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:138* (I, II, III, IV, VI e VIII).

a 5'	a 5'	b 3'	OITO ESTROFAS (8a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS D2 (I-IV)
---------	---------	---------	----------------------------------	-------------------------------------------------------

26:136 (V e VII)

a 5	a 5	b 3'	OITO ESTROFAS (8a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7 (V-VIII)
--------	--------	---------	----------------------------------	---------------------------------------------------------

FÓRMULAS DE		ANÁLISE DO RITMO
ITERACIÓN (*)	T. DE RITMO	
PNLP1 PNLP1'	1B2	Enas verdes ervas Enos verdes prados (-ó)(o ó)(o ó)
PNLP2 PNLP2'		vi anda-las cervas, vi os cervos bravos, (-ó)(o ó)(o ó)
R	1A1	meu amigo. (o o ó)
PNLP3 PNLP3'	1B2	E con sabor d'elas (**) E con sabor delos (**) (-ó)(o ó)(o ó)
PNLP4C1 PNLP4'C1'		lavei mias garcetas, lavei meus cabelos, (o ó)(o o ó)
PNLP5C2 PNLP5'C2'	"1A2	Des que los lavei, Des que las lavara, (o ó)(o o ó)
PLP PLP'		d'ouro los liei (***) d'ouro las liara (***) (-ó)(o ó)(oó)
PNLP6 PNLP6'	"1A2	e vos asperei, e vos asperara, (o ó)(o o ó)

(*) PNL4C1, PNL4'C1', PNL5C2 e PNL5'C2' indican os versos paralelos que sen participar no *leixa-pren* teñen a repetida a forma verbal nunha sorte de paralelismo secundario.

(**) sístole por contigüidade de tónicas.

(***) tempo marcado en sílaba átona.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
1B2	(-ó)(o ó)(o ó)	1, 2, 4, 5, 7, 10, 14, 17, 19, 20, 22 e 23.
1A1	(o o ó)	3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 e 24.
"1A2	(o ó)(o o ó)	8, 11, 13 e 16.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS OITO ESTROFAS							
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	1	1B2	1B2	1B2	1B2	"1A2Σ	"1A2Σ	1B2 ¹
2	1B2	1B2	"1A2Σ	"1A2Σ	1B2 ¹	1B2 ^{1°}	"1A2	"1A2
3(R)	1A1.....							
O "LEIXA-PREN" ESTÁ REPRESENTADO POR 1 ¹ /1° PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS; Σ INDICA OS VERSOS PARALELOS QUE AO NON ENTRAREN NO LEIXA-PREN TEÑEN PARALELISMO SECUNDARIO.								

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B2	=	β^4	{11}
1A1	=	α^4	{4}
"1A2	=	α^2	{2}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga paralelística imperfecta sen *leixa-pren* entre as estrofas I-II e III-IV (só hai concordancia na forma pronominal) e con paralelismo secundario (mantendo a forma verbal) en lugar deste entre as estrofas III-IV e V-VI. Só aparece o *leixa-pren* entre as estrofas finais. Está formada por versos de ritmo mixto dun só hemistiquio. Nos dísticos alternan os bímetros iámbicos co pé e metro iniciais incompletos cos bímetros anapésticos co pé-metro inicial incompleto e bisílabo. O refrán é un monómetro anapéstico.

Hai pois tres módulos de ritmo que aparecen coa seguinte disposición nas estrofas:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
$\beta^4 \quad \beta^4$ α^4	$\beta^4 \quad \beta^4$ α^4	$\beta^4 \quad \alpha^2$ α^4	$\beta^4 \quad \alpha^2$ α^4	$\alpha^2 \quad \beta^4$ α^4	$\alpha^2 \quad \beta^4$ α^4	$\beta^4 \quad \alpha^2$ α^4	$\beta^4 \quad \alpha^2$ α^4

Os cambios no ritmo obedecen ao xogo dos procedementos iterativos, pois os bímetros iámbicos corresponden aos disticos das dúas primeiras estrofas e aos primeiros versos da terceira e da cuarta (versos paralelos sen *leixa-pren* nin paralelismo secundario), cambiando a anapéstico nos segundos versos destas estrofas e nos primeiros da cuarta e quinta (nos que hai o paralelismo secundario), para cambiar unha vez máis a iámbico nos segundos versos e nos primeiros das dúas últimas estrofas (os que interveñen no *leixa-pren*); finalmente cambia a anapéstico nos versos paralelos finais.

XXXIX

PERO MEOGO:
B.1188; V.793
(NUNES⁸⁴: AMIGO CCCCXV)

- I [Levou-s'a louçana], levou-s'a velida
vai lavar cabelos, na fontana fria,
leda dos amores, dos amores leda.
- II [Levou-s'a velida], levou-s'a louçana
5 vai lavar cabelos, na fria fontana,
leda dos amores, dos amores leda.
- III Vai lavar cabelos na fontana fria,
passa seu amigo, que lhi ben queria,
leda dos amores, dos amores leda.
- IV 10 Vai lavar cabelos na fria fontana
Passa seu amigo, que a muit'ama,
leda dos amores, dos amores leda.
- V Passa seu amigo que lhi ben queria;
o cervo do monte a augua volvia,
15 leda dos amores, dos amores leda.
- VI Passa seu amigo que a muit'ama;
o cervo do monte volvia a augua,
leda dos amores, dos amores leda.

EDICIÓNS:

- AZEVEDO L. de (1995: 63 n. 5).
- BELL, A.F.G. (1922: 259-60, n. 5).
- BELL, A.F.G. (1925: 20-21, n. 32).
- MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (1966: 159-60, n. 5).
- NUNES (1921: 373-74).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n.1136).

REPERTORIO DE TAVANI: PMeõ 134,5 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:56*

a a b 11' 11' 11'	SEIS ESTROFAS (6a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A2
--------------------------	----------------------------------	------------------------------------------------

⁸⁴ Nunes edita a cantiga con estrofas de seis versos (36 en total).

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2"A4 = $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
2B"A4 = $\beta^4 \alpha^2$	{11-2}
2 B4 = $\beta^4 \beta^4$	{11-11}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de ritmo mixto formada por tetrámetros de dous hemistiquios: anapésticos co pé-metro inicial incompleto e bisílabo nos dous hemistiquios nos versos paralelos iniciais e finais nos dísticos (os que non interveñen no *leixa-pren*); mixtos iámbico-anapésticos co pé e o metro iniciais incompletos no primeiro hemistiquio e co mesmo módulo anapéstico que os versos anteriores no segundo hemistiquio, nos versos que interveñen no *leixa-pren* entre as estrofas I-II e III-IV; iámbicos co pé e o metro iniciais incompletos nos dous hemistiquios nos que interveñen no *leixa-pren* entre as estrofas III-IV e V-VI e no refrán.

Hai pois dous módulos de ritmo, anapéstico e iámbico respectivamente, con tendencia a comportárense como versos o que orixina as distintas alternativas na edición⁸⁵ e as dúas propostas de escansión silábica de Tavani, e coa seguinte disposición nas seis estrofas:

I	II	III	IV	V	VI
$\alpha^2 \alpha^2 \beta^4 \alpha^2$ $\beta^4 \beta^4$	$\alpha^2 \alpha^2 \beta^4 \alpha^2$ $\beta^4 \beta^4$	$\beta^4 \alpha^2 \beta^4 \beta^4$ $\beta^4 \beta^4$	$\beta^4 \alpha^2 \beta^4 \beta^4$ $\beta^4 \beta^4$	$\beta^4 \beta^4 \alpha^3 \alpha^1$ $\beta^4 \beta^4$	$\beta^4 \beta^4 \alpha^3 \alpha^1$ $\beta^4 \beta^4$

⁸⁵ As alternativas de edición xa teñen como base os apógrafos nos que aparecen os hemistiquios editados como versos en V. fronte a B. que edita a cantiga con versos longos. Ademais do caso de Nunes he de salientarse o das dúas edicións de Bell quen a tres anos pasa dun a outro modelo de edición.

Os cambios no ritmo coinciden cos procedementos iterativos da cantiga paralelística e aprezen de forma gradual e simétrica. Partindo dun ritmo inicial $\alpha^2\alpha^2$ nos primeiros versos paralelos das dúas primeiras estrofas, e pasando pola transición de $\beta^4\alpha^2$ nos segundos (os primeiros nos que hai *leixa-pren*) chégase a $\beta^4\beta^4$ no refrán, manténdose este ritmo nos seguintes versos paralelos (que tamén inteveñen no *leixa-pren*), para reaparecer $\alpha^2\alpha^2$ nos versos paralelos finais, que o mesmo que os primeiros non participan do *leixa-pren*.

O único problema que se nos plantexa na escansión rítmica é o dos versos 2 e 7 na *fontana fría* que resolvemos regularizando o ritmo co recurso de sístole, o mesmo que empregamos nunha secuencia idéntica na análise doutra cantiga do mesmo autor⁸⁶.

O mesmo que xa indicamos noutras análises, o ritmo dos versos paralelos iniciais e finais é o mesmo das *muiñeiras*.

⁸⁶ Vid. análise XXXVII. pax. 467.

XL

ROI FERNANDEZ:
B.903; V.488
(NUNES: AMOR CLIII)

TEXTO

- I Quand'eu vejo las ondas
 e las muyt'altas ribas,
 logo mi veen ondas
 al cor pola velyda:
5 maldito se[j]la l'mare,
 que mi faz tanto male!
- II Nunca ve[j]lo las ondas
 nen as [muit']altas rocas
 que mi non venhan ondas
10 al' cor pola fremosa:
 maldito se[j]la l'mare,
 que mi faz tanto male!
- III Se eu vejo las ondas
 e ve[j]lo las costeyras,
15 logo mi veen ondas
 al cor pola ben feyta:
 maldito se[j]la l'mare,
 que mi faz tanto male!

EDICIÓN:

- PACHECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 844).
- TAVANI (1990: 97-100).

REPERTORIO DE TAVANI: RoyFdz 142,14 REPERTORIO MÉTRICO: 99:81

a b a b c c'	TRES ESTROFAS (3u)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS
6' 6' 6' 6' 6' 6'	4+2 VERSOS	PARALELÍSTICAS C1

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

9^o

Quando uelao ondas
 E las muyaltas ribas
 Logo mi ueen ondas
 Al cor pola uehida

Maldito sea'l mare
 Que mi faz tanto male

Nunca uelao ondas
 Nenao altas de brocas
 que mi non uenham ondas
 Al cor pola fremosa
 Maldito.

Se eu uejo las ondas
 E uejo las costeiras
 Logo mi ueen ondas
 Al cor pola ben feita
 Maldito.

Quando uelao ondas.
 E las muyaltas ribas
 Logo mi ueen ondas
 Al cor pola uehida
 maldito sea'l mare
 que mi faz tanto male
 Nunca uelao ondas
 nenao altas de brocas
 que mi non uenham ondas
 Al cor pola fremosa
 maldito sea'l mare
 Se eu uejo las ondas
 e uejo las costeiras
 Logo mi ueen ondas
 Al cor pola ben feita
 maldito sea'l mare.

PROPOSTA DE EDIÇÃO:

- I Quand'eu vejo las ondas e las muit'altas ribas,
 logo mi ueen ondas al cor pola uelida:
 maldito se[j]a'l mare,
 que mi faz tanto male!
- II 5 Nunca ve[j]o las ondas nen as altas de brocas
 que mi non uenham ondas al' cor pola fremosa:
 maldito se[j]a'l mare,
 que mi faz tanto male!
- III 10 Se eu vejo las ondas e vej'olas costeiras,
 logo mi ueen ondas al cor pola ben feita:
 maldito se[j]a'l mare,
 que mi faz tanto male!

FÓRMULAS DE	
ITERACIÓN	RITMO
PNLP1 PNLP1' PNLP1"	2A4
PNLP2 PNLP2' PNLP2"	2A4
R1	,1B2
R2	1A2

ANÁLISE DO RITMO:

Quand'eu vejo las ondas e las muit'altas ribas
 Nunca ve[j]o las ondas nen as altas de brocas
 Se eu vejo las ondas e vej'olas costeiras
 (o o ó)(o o ó) || (o o ó)(o o ó)
 logo mi veen ondas al cor pola velida
 que mi non venhan ondas al cor pola fremosa
 logo mi veen ondas al cor pola ben feita
 (o o ó)(o o ó) || (o o ó)(o o ó)
 maldito se[j]a'l mare
 (o ó)(o ó)(o ó)
 que mi faz tanto male
 (o o ó)(o o ó)

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2A4	(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	1, 2, 5, 6, 9 e 10.
1A2	(o o ó)(o o ó)	4, 8 e 12.
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	3, 7 e 11.

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	2A4	2A4	2A4
2	2A4	2A4	2A4
3(R1)	,1B2.....		
4(R2)	1A2.....		

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2A4 = $\alpha^1 \alpha^1$	[1-1]
1A2 = α^1	{1}
,1B2 = β^3	{10}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga con problemas de edición que xa abordamos noutro traballo anterior⁸⁷ no que, seguindo o criterio de Lapa aludido na primeira parte (Vid. 1.3 pax. 32), fixemos esta proposta de edición con verso longo no corpo da cobra. Con esta alternativa obtemos o tipo estrófico máis común na cantiga paralelística: o formado por un dístico de arte maior seguido dun verso ou do dístico de versos breves no refrán.

A repetición da forma *ondas* en posición final de verso dos apógrafos e das outras edicións, resulta anómala no artificio do paralelismo, xa que o normal é que permaneza invariable ou con variacións mínimas o segmento inicial do verso e que os cambios aparezan no segundo segmento. Tampouco cabe nos esquemas paralelísticos a plena repetición do verso no corpo da cobra, sen que sexa un caso de refrán interpolado ou de cambio de posición por leixa-pren.

Esta composición con paralelismo case perfecto, mantén un ritmo regular a base de tetrámetros anapésticos de dous hemistiquios nos versos paralelos, en tanto que no refrán, formado por bímetros dun só hemistiquio, alterna o iámbico co metro inicial incompleto do primeiro verso co anapéstico do segundo.

A tal efecto consideramos como palabras métricas os sintgmas: *altas ribas*; *veen ondas*; *venhan ondas* e *ben feita*, tendo en conta ademais que no segundo e no terceiro dos casos citados hai contigüidade de tónicas que motivaría os fenómenos de sístole ou de sílaba tónica en tempo fraco se non se considerase como palabra métrica.

⁸⁷ Vid. RIPOLL (1996).

A edición con versos longos ou breves é irrelevante desde o punto de vista do ritmo, xa que nun e noutro caso hai dous módulos de ritmo con esta disposición nas tres estrofas:

I	II	III
$\alpha^1 \alpha^1 \beta^3 \alpha^1 \alpha^1$	$\alpha^1 \alpha^1 \beta^3 \alpha^1 \alpha^1$	$\alpha^1 \alpha^1 \beta^3 \alpha^1 \alpha^1$

O único cambio no ritmo podería ser o resultado de cambios na execución (altenancia corpo da estrofa-solista / refrán-coro) que non podemos verificar porque non se conservou a música.

A edición dos segundos segmentos dos versos 5 e 9 (versos 8 e 14 nas edicións de Nunes e Tavani) resulta problemática. Nunes altera a forma transmitida nos apógrafos no v. 8, na procura dun paralelismo máis perfecto ao editalo como *nen as [muit'] altas rocas*. Tanto en B. como en V. o texto é *nenas altas de brocas* que mantemos na nosa proposta de edición, dándolle á expresión *de brocas* o sentido de saínte, promontorio que sobresaí, como extensión metafórica da forma *broca*⁸⁸. De ser certas as datas atribuídas para a cronoloxía do autor⁸⁹, habería que situar a entrada do vocábulo no ámbito galego-portugués un século antes.

⁸⁸ Cfr. CUNHA, A.G. (1982: 124): «broca² sf. 'saliência na parte central e externa do escudo' XIV. Do fr. *boucle* 'parte saliente do escudo, anel'. Cp. BROQUEL». Tavani le *debrocás* considerando que a forma *de* é a sílaba inicial. Esta forma que, como o propio Tavani recoñece, non figura en ningún dicionario etimolóxico ou léxico medieval, correspondería ao campo léxico dos derivados de VOLVICARE con metátese. Vid. TAVANI (1990). Fronte á proposta de Tavani optamos por unha forma documentada baixo medieval que, nun uso metafórico, viría a coincidir co mesmo campo semántico das propostas de Nunes e Tavani.

⁸⁹ Cfr. OLIVEIRA (1994: 431):

RUI FERNANDES DE SANTIAGO

(n.ºs 73, 139 e 145)

1. Tem sido identificado com o clérigo Rui Fernandes, inserido no grupo de clérigos da secção das cantigas de amigo de B/V... A presença do autor em A remete a sua produção poético-musical para o séc. XIII.

2. López Ferreiro identificou-o com o homónimo a quem Afonso X nomeou seu capelão e que, em Dezembro de 1273, mandava fazer o seu testamento em Salamanca... Esta identificação, embora sujeita a confirmação, é em parte caucionada pelas suas cantigas de amigo, numa das quais (B 932/V 520) se preparava para se dirigir a Sevilha com o intuito de servir o rei.

O segundo dos versos citados aparece en B. como *E uejolas costeyras* e como *e ueolas costeyras* en V. que tanto Nunes como Tavani editan con [j] por coherencia coa forma precedente, intervención que asumimos na nosa proposta. Sen embargo nestas dúas edicións a forma *costeyras* está substantivada, considerándose *las* como artigo, o que leva á ruptura do ritmo regular da cantiga, por facerse necesaria unha diástole forzada en *vejo* para manter o ritmo.

A nosa proposta de edición mantén o ritmo ao considerarse como palabra métrica o sintagma con sinalefa *vej'olas*, conservando a función de adxectivo o vocábulo *costeiras*. O resultado na escansión rítmica é idéntico ao que obteríamos nunha escansión con diástole se mantemos a forma das edicións de Nunes e Tavani. O vocábulo *ola*⁹⁰, co sentido de remuíño, xa aparecía documentado no portugués renacentista, plantexando tamén neste caso a cuestión da súa introducción nunha época anterior.

Tamén se ha de salientar nesta cantiga a presenza do e paragórico en posición rimante nos dous versos que forman o refrán. Este fenómeno habitual na fala e na lírica popular, aparece con pouca frecuencia nas cantigas medievais galego-portuguesas, tal e como indicamos nas outras dúas análises⁹¹ de cantigas nas que aparece. Nos tres únicos casos de cantigas de tema amoroso dos cancioneiros⁹², ademais de teren un ritmo periódico perfecto ou case perfecto, está presente nelas o tema do mar. Por aparecer nestas tres cantigas en posición final de verso, non ten consecuencias na escansión ao ser esta unha sílaba extramétrica.

⁹⁰ Cfr. CUNHA, A.G. (1982: 559): «*ola** sf. 'remoínho' [XVI, folia XV, o11a XVI]. Do cast. *ola* probablemente do ar. *hāyla* 'remoínho', de *hāyl* 'agitación do mar, tormenta'».

⁹¹ Vid. análises XI, pax. 363-366 (Estevam Coelho) e XIV, pax. 377-382 (Joan Zorro).

⁹² Cfr. CUNHA, C. (1984: 38-39): «Se excluirmos o curioso escárnio de Fernán Soárez (CBN 1553), em que transparece a intenção irónica do trovador ao rimar formas como *Cantone*, *tapone*, *Zorzellione*, *sazone*, *Gordone*, *beencone* e *Leone*, os códices só documentam o uso do e paragógico em três cantigas líricas galego-portuguesas».

XLI

ROI MARTINZ DO CASAL
B.1162; V.765
(NUNES: AMIGO CCCXCII)

TEXTO

- I Rogo-te, ai Amor, que queiras migo morar
tod'este tempo, en quanto vai andar
a Granada meu amigo.
- II 5 Rogo-te, ai Amor, que queiras migo seer
tod'este tempo, en quanto vai viver
a Granada meu amigo.
- III Tod'este tempo, en quanto vai andar,
lidar con mouros e muitos matar
a Granada meu amigo.
- IV Tod'este tempo, en quanto vai viver,
lidar con mouros e muitos prender,
a Granada meu amigo.

EDICIÓNS:

- MACCHI (1966:
- NUNES (1921: 325)
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: 1107).

REPERTORIO DE TAVANI: RoyMrzCa 145.8 REPERTORIO MÉTRICO:

1º) 26:46* (I-II)

a 12	a 11	b 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
---------	---------	---------	-----------------------------------	------------------------------------------------

2º) 26:64* (III-IV)

a 11	a 10	b 7'	CATRO ESTROFAS (4a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A7
---------	---------	---------	-----------------------------------	------------------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	2A4
PLP PLP'	2B,3 ¹
R	2A2
PNLP2 PNLP2'	2B"A3

ANÁLISE DO RITMO:

Rogo-te, ai Amor, que queiras migo morar
 Rogo-te, ai Amor, que queiras migo seer
 (o o ó)(o o ó) || @ (o o ó)(o o ó)
 tod'este tempo, en quanto vai andar
 tod'este tempo, en quanto vai viver
 (o ó)(o ó) || (o ó)(o ó)(o ó)
 a Granada meu amigo
 (o o ó) || (o o ó)
 lidar con mouros e muitos matar
 lidar con mouros e muitos prender
 (o ó)(o ó) || (o ó)(o o ó)

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2A4	(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	1 e 4.
2B,3 ¹	(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	2, 5, 7 e 10.
2A2	(o o ó) (o o ó)	3, 6, 9 e 12.
2B"A3	(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	8 e 11.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1	2A4	2A4	2B,3 ¹¹
2	2B,3 ¹¹	2B,3 ¹¹⁰	2B"A3	2B"A3
3(R)	2A2.....			
O LEIXA-PREN. ESTÁ REPRESENTADO POR 1/ ¹⁰ PARA OS VERSOS PARALELOS REPETIDOS.				

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2A4	=	$\alpha^1 \alpha^1$	{1-1}
2B, 3 ¹	=	$\beta^5 \beta^3$	{12-10}
2B"A3	=	$\beta^5 \alpha^2$	{12-2}
2A2	=	$\alpha^4 \alpha^4$	{4-4}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos de dous hemistiquios e con cambios no ritmo que se corresponden cos procedementos iterativos. Os versos paralelos iniciais son tetrámetros anapésticos, cambiando o ritmo a iámbico nos versos que interveñen no *leixa-pren*, sendo estes trímetros co primeiro metro do segundo hemistiquio incompleto, para logo reaparecer o ritmo anapéstico nos bímetros do refrán. Os verso paralelos finais son trímetros de ritmo mixto iambo-anapéstico co pé-metro anapéstico inicial incompleto e bisílabo, coincidindo o primeiro hemistiquio destes versos co hemistiquio inicial dos versos do *leixa-pren*.

Os módulos de ritmo teñen esta disposición nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\alpha^1 \alpha^1 \beta^5 \beta^3$ $\alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^1 \alpha^1 \beta^5 \beta^3$ $\alpha^4 \alpha^4$	$\beta^5 \beta^3 \beta^5 \alpha^2$ $\alpha^4 \alpha^4$	$\beta^5 \beta^3 \beta^5 \alpha^2$ $\alpha^4 \alpha^4$

Aínda que figuren cinco módulos diferentes (tres anapésticos e dous iámbicos) os módulos dos versos do refrán derivan directamente dos dos primeiros versos paralelos por elisión do pé-metro marcado como fraco. Tamén se deriva deste mesmo módulo o módulo anapéstico dos versos paralelos finais, neste caso por elisión da sílaba fraca inicial. Os módulos iniciais iámbicos dos versos que interveñen no *leixa-pren* e paralelos

finais tamén se derivan dos módulos dos segundos hemistiquios dos versos do *leixa-pren*, por elisión do metro fraco incompleto.

O procedemento destas elisións, en aplicación do principio das categorías facultativas, e a súa representación arbórea xa fora sinalado en anteriores análises⁹³.

Tal e como aparece no *repertorio* de Tavani a escansión silábica da cantiga non se corresponde co isosilabismo, xa que nos dísticos o segundo verso ten unha sílaba menos e os versos da dúas primeiras estrofas teñen unha sílaba máis:

A escansión rítmica plantexa problemas nos versos paralelos iniciais e no refrán. Nos primeiros a sílaba de máis que aparece no segundo hemistiquio obrigaría a consideralo como un superhemistiquio cos dous pés iniciais incompletos, sendo isto incompatible coa súa pertenza a un verso de dous hemistiquios. Por iso optamos por considerar a anacruse da sílaba inicial e a formación de palabra métrica en *queiras migo* por interpolación do pronome na perífrase verbal co resultado do tempo fraco na sílaba tónica do elemento inicial.

No refrán optamos por considerar que hai pausa no medio dividíndoo en dous hemistiquios anapésticos, fronte ao ritmo iámbico forzado que resultaría de non efectuarse esa división.

⁹³ Vid. análises VII. pax. 349 e XIV. pax. 361.

XLII

VAASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

B.998; V.587

(VASCONZELOS: C.A. n. 467)

TEXTO

- I Coitado vivo d'amor,
e da mort'ei gran pavor,
desejando mia senhor,
 a que eu muito servi:
5 a mia senhor que eu vi
 mui mui fremosa en si.
- II Amor me ten en poder;
e pavor ei de morrer,
porque non posso veer
10 a que eu muito servi:
 a mia senhor que eu vi
 mui mui fremosa en si.
- III Amor en poder me ten
e faz-mi perder o sen,
15 porque non poss'aver ben
 a que eu muito servi:
 a mia senhor que eu vi
 mui mui fremosa en si.

EDICIÓNS:

- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 939).
- PICCOLO (1951: n. 96).

REPERTORIO DE TAVANI: VaRdzCaI 155,1 REPERTORIO MÉTRICO: 19:35

a a a b b b	TRES ESTROFAS (3s)	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS
7 7 7 7 7 7	3+3 VERSOS	PARALELÍSTICAS C10

FÓRMULAS DE	
ITERACIÓN	RITMO
NP1	"1"A3
PNLP1 PNLP1'	
PNLP2 PNLP2'	"1"A3
NP2	"1"A3
NP3	
R1	,1B2
R2	,1B2
R3	"1"A3
PNLP3 PNLP3'	
	1A2

ANÁLISE DO RITMO:

Coitado vivo d'amor
(o ó)(o ó)(o o ó)
Amor me ten en poder
Amor en poder me ten (*)
(o ó)(o ó)(o o ó)
e de mort'ei gran pavor
e pavor ei de morrer (**)
(o ó)(o ó)(o o ó)
e faz-mi perder o sen
@ (o ó)(o ó)(o ó)
desejando mia senhor
@ (o ó)(o ó)(o ó)
a que eu muito servi
(o ó)(o ó)(o o ó)
a mia senhor, que eu vi
(o ó)(o ó)(o o ó)
mui mui fremosa en si
(o ó)(o ó)(o o ó)
porque non posso veer
porque non poss'aver ben
(o ó)(o ó)(o o ó)

(*) sístole por inversión da orde da frase.

(**) sístole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1"A3	(o ó)(o ó)(o o ó)	Todos agás 3 e 14.
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	3 e 14 (2º e 3º NON PAR.).

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	"1"A3	"1"A3	"1"A3
2	"1"A3	"1"A3	,1B2
3	,1B2	"1"A3	"1"A3
4(R1)	"1"A3.....		
5(R2)	"1"A3.....		
6(R3)	"1"A3.....		

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1"A3 = $\sigma\alpha^4$	{22}
,1B2 = β^3	{10}

COMENTARIO RÍTMICO

Cantiga paralelística imperfecta que tén un ritmo case periódico. Está formada por trímetros anapésticos dun superhemistiquio cos dous pés fracos incompletos e bisílabos, coa única excepción dos versos 3 e 14 nos que cambia o ritmo a iámbico, sendo estes bímetros dun só hemistiquio co metro inicial incompleto. A disposición dos dous módulos de ritmo nas tres estrofas é a seguinte:

I	II	III
$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ β^3	$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$ β^3 $\sigma\alpha^4$
$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$

O ritmo do verso inicial, que ademais é o primeiro verso non paralelo, pasa ao seguinte verso (o primeiro verso paralelo) e manténse na composición nun proceso de expansión relacionado cos procedementos do paralelismo e do refrán, quedando fóra deste ritmo os outros dous versos non paralelos.

A escansión dos dous versos iámbicos plantexa o problema de estaren iniciados por dúas sílabas átonas. A solución pola que optamos é a de considerar estes casos como anacruse xa que no caso contrario habería tempo marcado en sílaba átona inicial. Unha terceira alternativa sería a regularización total do ritmo anapéstico, mediante sístole e tempo marcado en sílaba átona no verso 3 na forma *désejandò* e sístole no verso 14 na forma *pérder*, o que resultaría forzado, especialmente no primeiro caso.

Nesta cantiga o paralelismo aínda que sexa imperfecto regulariza o ritmo que, por non haber *leixa-pren* só cambia nos versos non paralelos de maneira análoga ao que vimos observando noutras cantigas nas que se dá unha estrutura paralelística similar⁹⁴.

⁹⁴ Vid. análises XI pax. 363-66 e XL pax. 479-484.

4.3 A MÉTRICA RÍTMICA NAS CANTIGAS DE MESTRÍA:

O mesmo que sucedía nas cantigas paralelísticas que vimos de analizar, a versificación acentual tamén aparece nas *cantigas de mestria* dos cancioneiros medievais, aínda que en menor proporción da que observamos nos poemas do anterior apartado.

Á hora de establecer as cantigas de mestría nas que opera a métrica rítmica hai que ter en conta que o isosilabismo constitúe a condición de boa formación desta clase de poemas, xunto coa ausencia de refrán polo que en propiedade habería que falar de versos silabotónicos⁹⁵, xa que a periodicidade no ritmo coincide coa equivalencia no número de sílabas. Este sistema é habitual no verso ruso así como en boa parte da versificación xermánica, tal e como sinalamos na primeira e na segunda parte (Vid. 1.2.1.2.1 e 2.2 en xeral).

O feito de que non se nos transmitise a música na práctica totalidade destas cantigas ou de que esta sexa de difícil edición no Fragmento Sharrer, non nos permite establecer unha posible correlación entre os cambios melódicos e os que afectan ao ritmo poético como a que suxerimos en determinadas cantigas de Martin Codax e, por extensión, noutras composicións paralelísticas análogas.

Con relativa frecuencia o carácter periódico do ritmo está limitado a unha sóa estrofa ou aos versos iniciais sen que se poida determinar a qué mecanismo responde o cambio de ritmo, e mesmo se a regularidade rítmica observada corresponde en propiedade á unha variante isosilábica da versificación acentual ou se é un ornato adicional e accidental nun sistema de versificación silábica.

⁹⁵ O mesmo fenómeno sucedía en determinadas cantigas paralelísticas, especialmente nas que teñen un ritmo periódico perfecto.

Nas análises que presentamos neste apartado só incluímos aquelas nas que se observa un ritmo perfectamente periódico, ou nas que só apreciamos uns mínimos cambios no ritmo, prescindindo daquelas outras nas que a regularidade rítmica parcial ou aparente é o resultado dunha disposición casual dos acentos ou tempos fortes, sen esquecer que todo verso ha de ter necesariamente unha alternancia de tempos forte e fracos, e que esta alternancia é a que determina o carácter rítmico da versificación sempre e cando obedeza a unha determinada reiteración dos tempos fortes e fracos, traducida nunha determinada disposición nos hemistiquios ou módulos de ritmo.

O verso máis común nesta clase de cantigas é o decasílabo cesurado⁹⁶ con tempos fortes nas sílabas cuarta e décima⁹⁷, o que contribúe a unha certa predisposición á periodicidade, cunha maior frecuencia no hemistiquio inicial (iámbico ou anapéstico incompleto).

A numeración das análises continúa a das cantigas paralelísticas do apartado anterior e segue a mesma orde, empregando os mesmos símbolos e reproducindo unha estrutura análoga, coa soa excepción das fórmulas de iteración que, dado o carácter deste tipo de cantigas, obviamente non figuran.

Na maioría destas análises tamén seguiremos as edicións de Nunes⁹⁸, o mesmo que nas análises anteriores, indicando se seguimos unha edición diferente ou realizamos propostas alternativas de edición.

⁹⁶ En propiedade habería que falar de pausa e non de cesura se temos en conta a definición que formulamos na primeira parte, seguindo a Navarro Tomás (Vid. 1.2.1.3 pax. 26 NOTA Nº 23).

⁹⁷ Cfr. BELTRÁN (1995: 76-77): «O verso trobadoresco por excelencia foi o decasílabo. Na súa forma orixinaria tiña acentos fixos nas sílabas cuarta e décima con cesura obrigada despois da cuarta... O modelo dominante (50%) responde ó tipo rítmico acentuado en cuarta sílaba, pero cunha quinta átona que conta para o cómputo silábico... Vén logo o tipo franco-provenzal, de acento agudo en cuarta sílaba, cun 30 % dos casos».

⁹⁸ Vid. principalmente NUNES (1932).

XLIII

D. AFONSO SANCHES

B. 853; V. 439

(NUNES AMOR X)

TEXTO

- I De vós servir, mha senhor, non me val
 poys non atendo de vós rren, e al
 sey eu de vós, que vós ar ffez Deus tal
 que nunca m'al faredes e por em,
 5 quer me queyrades, senhor, bem, quer mal,
 poys me de vós non ueer mal, nem rrem.
- II Poys de vos servir ey muy gran sabor
 non atendo ben do grande amor
 que vos eu ey, ar são sabedor
 10 que nunca m'al avedes de ffacer,
 quer me queyrades bem, quer mal, senhor,
 poys mal, nen bem de vós non ey d'aver.
- III Poys de vos sservir é meu coração
 e non atendo por en galardón
 15 de vós, ar ssey, assy Deus me perdón,
 que non faredes m'al, por en, senhor,
 quer me queyrades bem, quer mal, quer non,
 pois eu de vós mal, nen bem non ouer.

EDICIÓNS:

- MAGNE (1931: 80).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 350).
- VASCONZELOS (1905: 703).

REPERTORIO DE TAVANI 9,3 REPERTORIO MÉTRICO 13:9

a a a b a b	TRES ESTROFAS (3s)
10 10 10 10 10 10	6 VERSOS

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

Deus s'erviu mia senhor
 non me val, pois non atendo deus
 ren, e al sei eu de vós que vos ar fez
 tal: q' nunca m'al faredes e por en
 q' me queirades, Senhor ben
 q' mal pois me de vós non veer mal, nen ren.

Pois de vós servir ey mui gran sabor
 e non atendo de vós grand'amor q' vos eu ey
 ar s'ão sabedor q' nunca m'al avedes
 de facer q' me q' m'al avedes de facer
 q' mal pois mal ne ben de vós non ey
 dau.

Pois de vós servir é meu coraço
 e non atendo por en galardão de vós
 ar sei assi de me q' non faredes
 mal pois

Senhor q' me q' m'al avedes de facer
 pois eu de vós mal ne ben non ouver.

Deus s'erviu mia senhor
 não me val pois não atendo deus
 ren, e al sei eu de vós que vos ar fez tal
 q' nunca m'al faredes e por en
 q' me queirades, senhor ben
 q' mal pois me de vós não veer mal, nen ren.

Pois de vós servir ey mui gran sabor
 e non atendo ben do grand'amor q' vos eu ey
 ar s'ão sabedor q' nunca m'al avedes de facer
 q' me queirades ben, q' mal, senhor
 pois mal ne ben de vós non ey dau.

Pois de vós servir é meu coraço
 e não atendo por en galardão de vós
 ar sei assi de me q' não faredes
 mal pois
 pois eu de vós mal ne ben não ouver.

PROPOSTA DE EDIÇÃO

- I De vos servir, mia senhor, non me val
 pois non atendo de vós ren, e al
 sei eu de vós, que vós ar fez Deus tal
 que nunca m'al faredes e por en,
 5 quer me queirades, senhor, ben, quer mal,
 pois me de vós non veer mal, nen ren.
- II Pois de vos servir ei mui gran sabor
 e non atendo ben do grand'amor
 que vos eu ei, ar s'ão sabedor
 10 que nunca m'al avedes de facer,
 quer me queirades ben, quer mal, senhor,
 pois mal nen ben de vós non ei d'aver.
- III Pois de vos servir é meu coraço
 e non atendo por en galardão
 15 de vós, ar sei, assi Deus me perdón,
 que non faredes m'al, por en, senhor,
 quer me queirades ben, quer mal, quer non,
 pois eu de vós mal nen ben non ouver.

ANÁLISE DO RITMO:

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	
.1B3	De vos servir, mia <u>senhor</u> , non me val (*) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	pois non atendo de vós ren, e al (*) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	sei eu de vós, que vós ar fez Deus tal (**) <u>que</u> (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	que nunca m'al faredes e por en, (**) <u>que</u> (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	quer me queirades, <u>senhor</u> , ben, quer mal, (***) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	pois me de vós non <u>veer</u> mal, nen ren. (***) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	Pois de vos servir ei mui gran sabor (***) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	e non atendo ben do grand'amor (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	que vos eu ei, ar são sabedor (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	que nunca m'al avedes de <u>facer</u> , (**) <u>que</u> (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	quer me queirades ben, quer mal, <u>senhor</u> , (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	pois mal nen ben de vós non ei d'aver. (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	Pois de vos servir é meu <u>coraçon</u> (****) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	e non atendo por en <u>galardon</u> (*****) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	de vós, ar sei, assi Deus me <u>perdón</u> , (**) <u>que</u> (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	que non faredes m'al, por en, <u>senhor</u> , (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	quer me queirades ben, quer mal, quer non, (*) <u>que</u> (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	pois eu de vós mal nen ben non ouver. (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)

(*) sístole por contigüidade de tónicas.

(**) tempo marcado en sílaba átona.

(***) tempo marcado en sílaba átona e sístole por contigüidade de tónicas.

(****) tempo marcado en sílaba átona, sístole por contigüidade de tónicas e tempo marcado no acento secundario.

(*****) sístole e tempo marcado no acento secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,1B3	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	,1B3	,1B3	,1B3
2	,1B3	,1B3	,1B3
3	,1B3	,1B3	,1B3
4	,1B3	,1B3	,1B3
5	,1B3	,1B3	,1B3
6	,1B3	,1B3	,1B3

EQUIVALENCIA, MÓDULO DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,1B3 = $\sigma\beta^3$	{16}
------------------------	------

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de mestría case "paralelística" formada por decasílabos iámbicos de cinco pés nos que se mantén un ritmo periódico. Por este motivo optamos por considerar que en todos eles hai un superhemistiquio co pé inicial incompleto. Outra alternativa sería a división en hemistiquios, resultando esta imposible (sen alterar o ritmo) nos versos 2, 5, 13 e 14, e sendo posible con pausa despois da sexta sílaba nos versos 7, 8, 11, 16 e 17 e despois da cuarta nos restantes versos.

Coa opción escollida na escansión, os versos desta composición son trímetros iámbicos, tendo a seguinte disposición do seu único módulo de ritmo nas tres estofas:

I	II	III
$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$

No caso de realizarse a escansión cos versos divididos en hemistiquios (só aqueles nos que se pode), estes serían igualmente trímetros iámbicos co primeiro metro incompleto no segundo hemistiquio (os que teñen a pausa despois da cuarta) ou no primeiro (os que teñen a pausa despois da sexta sílaba), respectivamente.

Fronte á edición que Nunes fai para o verso 8, optamos pola forma coa que figura nos apógrafos, mantendo o e inicial anafórico e a sinalefa no sintagma *grand'amor*, co que, ademais de reproducir cunha maior fidelidade o texto dos manuscritos, conseguimos o mantemento do ritmo cunha acentuación fixa na cuarta sílaba na totalidade dos versos, coa única excepción da licencia de sístole no verso 7. Nos restantes versos limitámonos á harmonización das grafías e aos cambios na puntuación.

A ubicación desta cantiga dentro dos xéneros da lírica medieval galego-portuguesa non resulta especialmente diáfana xa que, se a presenza constante de procedementos anafóricos e artificios repetitivos en cada verso das tres estrofas permiten a súa aproximación ao paralelismo estrutural, o uso reiterado do equívoco do tipo calambur nas formas *m'al* e *mal* levaría a relacionala coas técnicas empregadas nas *cantigas d'escarnho*, ademais de aparecer asociado aos procedementos e artificios que se veñen de citar.

O mesmo que sucedía nas cantigas paralelísticas que foron obxecto das análises precedentes, a presenza de todos estes recursos contribúe ao mantemento do ritmo. Tamén se ha de salientar que coinciden co tempo marcado as formas que interveñen no calambur: *m'al* (na totalidade dos casos) e *ma'l*, esta última coa única excepción do verso final⁹⁹.

Unha vez máis podemos apreciar a relación existente entre a periodicidade rítmica e os artificios da iteración, sen poder determinar se estes e aquela corresponden a uns determinados tipos melódicos debido a que non se nos transmitiu o texto musical.

O ritmo destes versos, decasílabos na escansión silábica e trímetros iámbicos na escansión acentual, coincide co dos impropriamente denominados *pentámetros iámbicos*, frecuentes na versificación clásica inglesa e aos que aludimos na segunda parte¹⁰⁰.

⁹⁹ Neste verso aparece en tempo non marcado por ir entre dúas sílabas tónicas en tempo marcado.

¹⁰⁰ En realidade son trímetros formados por cinco pés, polo que habería que falar ento caso de *pentapodias*. O seu ritmo foi obxecto de análise por Kiparsky nas súas aplicacións para establecer o modelo teórico do verso, ao que nos referimos de forma reiterada ao longo da segunda parte (Vid. 2.1 pax. 165 NOTA N°2 e 2.2 pax. 180-196).

XLIV

D. AFONSO X
B. 469.
(NUNES AMOR XXVI)

TEXT0

- I Poys que m'ey ora d'alongar
de mha senhor, que quero bem
e que me faz perder o ssem,
quando m'ouuer d'el'a quitar,
5 direy, quando me lh'espedir:
de bom grado queria hir
logo e nunca [mais] viir.
- II Poys me tal coyta faz soffrer
qual sempr'eu por ella soffry,
10 des aquel dia que a vy,
e non sse quer de min doer,
atanto lhy direy por en,
moyr'eu e moyro por alguen
e nunca vos direy mais en.
- III 15 E-já eu nunca veerey
prazer com estes olhos meus,
de[s] quando a non vir, par Deus,
e con coita que averey,
chorando lhy direy assy:
moyr'eu por que non vej'aqui
a dona que por meu mal [vi]

EDICIÓN:

- CARBALLO CALERO R. e GARCÍA RODRÍGUEZ C. (1983: 21, n. 2).
- MOLTENI (1880: n. 36).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 412).

REPERTORIO DE TAVANI 18,36 REPERTORIO MÉTRICO 164:1

a	b	b	a	c	c	c	TRES ESTROFAS (3s) 7 VERSOS
8	8	8	8	8	8	8	

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
1B2	Poys que m'ey ora d'alongar (*) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	de mha senhor, que quero bem (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	e que me faz perder o ssem, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	quando m'ouuer d'el'a quitar, (**) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	direy, quando me lh'espedit: (***) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	de bom grado queria hir (****) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	logo e nunca [mais] viir. (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	Poys me tal coyta faz soffrer (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	qual sempr'eu por ella soffry, (*****) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	des aquel dia que a vy, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	e non sse quer de min doer, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	atanto lhy direy por en, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	moyr'eu e moyro por alguen (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	e nunca vos direy mais en. (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	E já eu nunca veerey (*) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	prazer com estes olhos meus, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	de[s] quando a non vir, par Deus, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	e con coita que averey, (***) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	chorando lhy direy assy: (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	moyr'eu por que non vej'aqui (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	a dona que por meu mal [vi]. (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)

(*) tempo marcado no acento secundario.

(**) *iambic reversal* e diástole por contigüidade de tónicas.

(***) *iambic reversal* e tempo marcado no acento secundario.

(****) diástole por contigüidade de tónicas.

(*****) tempo marcado en sílaba átona e *iambic reversal*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	1B2	1B2	1B2
2	1B2	1B2	1B2
3	1B2	1B2	1B2
4	1B2	1B2	1B2
5	1B2	1B2	1B2
6	1B2	1B2	1B2
7	1B2	1B2	1B2

EQUIVALENCIA, MÓDULO DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B2	=	B ¹	{8}
-----	---	----------------	-----

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos de oito sílabas dun só hemistiquio, sendo bímetros iámbicos na escansión acentual. O ritmo regular pode manterse mediante diversas licencias que aparecen nunha terceira parte dos versos, en proporción inferior á observada na análise anterior. Entre estas hai que salientar o *iambic reversal*, ausente na composición de D. Afonso Sanches, ademais dos deprezamentos acentuais e tempos marcados en sílaba átona, comúns aos dous poemas.

O único módulo de ritmo aparece así disposto nas tres estofas:

I	II	III
B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹	B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹	B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹

O ritmo destes versos coincide co dos denominados *dímetros iâmbicos*, versos cronémicos que, na medida en que desaparecen os requirimentos fónicos, pasan a ser de tipo acentual con casos paradigmáticos como os dos himnos atribuídos a S. Ambrosio, estudiaados por Norberg e aos que xa aludimos na primeira parte¹⁰¹.

O verso de oito sílabas distingue, en palabras de Lapa¹⁰², a estas composicións das populares tradicionais que empregaban o *redondillo* de sete sílabas.

¹⁰¹ Vid. 1.3.3.2 pax. 101 NOTA N° 200).

¹⁰² Cfr. LAPA (1981: 225-26): «Na escolha dos metros na constituição estrófica, distingue-se a poesia cortesã da popular tradicional: a primeira usou quase exclusivamente o octossílabo, empregado nas composições narrativas e didáticas de franceses e provençais».

FÓRMULAS DE
TIPO DE RITMO

ANÁLISE DO RITMO:

"1A3	Mesura seria, senhor, (o ó)(o o ó)(o o ó)
"1A3	de vos amercear de mi (*) (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	que vos en grave dia vi (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	e en muy grave voss'amor (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	tan grave que non ey poder (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	d'aquesta coyta mais sofrer, (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	de que muyt'á fui sofredor. (**)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
"1A3	Pero sabe Nostro Senhor (o ó)(o o ó)(o o ó)
"1A3	que nunca vo-l'eu mereci, (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	mays sabe ben que vos servi, (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	des que vos vi, sempr'o melhor (***)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	que nunca eu pudi fazer; (***)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	por en queredes-vos doer (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	de min, coyado pecador. (**)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
"1A3	Mays Deus, que de tod'é senhor, (o ó)(o o ó)(o o ó)
"1A3	me queira pōer conselh'i, (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	ca, se meu feyto vay assy (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	e m'El non for ajudador (**)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	contra vós, que El fez valer (****)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
"1A3	mays de quantas fezo naçer, (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	moyr'eu, mays non merecedor. (**)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
"1A3	Pero, se eu ey de morrer, (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	se vo-lo nunca merecer. (**)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	non vos veg'i prez nen loor. (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)

(*) sístole ocasionada por estar precedida a tónica por tres átonas.

(**) tempo marcado no acento secundario.

(***) diástole por contigüidade de tónicas.

(****) pé invertido seguido de tempo non marcado en sílaba tónica.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	1, 2, 8, 9, 15, 16, 20 e 22.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS E DA FIINDA			
	I	II	III	F
1	"1A3	"1A3	"1A3	"1A3
2	"1A3	"1A3	"1A3	1B2
3	1B2	1B2	1B2	1B2
4	1B2	1B2	1B2	
5	1B2	1B2	1B2	
6	1B2	1B2	"1A3	
7	1B2	1B2	1B2	

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1A3	=	$\sigma\alpha^2$	{6}
1B2	=	β^1	{8}

COMENTARIO RÍTMICO:

Nesta cantiga podemos apreciar como o isosilabismo perfecto aparece unido a unha alternancia ordenada nos ritmos. Os dous primeiros versos de cada estrofa e o primeiro da fiinda son trímetros anapésticos dun superhemistiquio co pé inicial incompleto e bisílabo, sendo os restantes versos bímetros iámbicos dun só hemistiquio, coa excepción do penúltimo verso da terceira estrofa que tamén ten o ritmo dos primeiros.

Os módulos de ritmo aparecen con esta disposición nas tres estofas e na fiinda:

I	II	III	F
$\sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \sigma\alpha^2 \beta^1$	$\sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1$

A alternancia de ritmo estaría relacionada con toda probabilidade con cambios na melodía e na execución cantada que por mor da non transmisión do texto musical non podemos verificar. Podemos sen embargo ver un certo paralelismo cos cambios de rima e medida que se producen nas estruturas de tipo *zexelesco*, en particular co fenómeno da *volta*, que corresponden aos cambios melódicos e á alternancia coro vs. solista na execución. A este respecto resulta determinante a posición dos versos anapésticos, inicial nas estrofas e na fiinda, e no penúltimo verso da terceira (última antes da fiinda).

En canto aos versos iámbicos, corresponden ao mesmo modelo dos da cantiga da análise anterior¹⁰³, e co mesmo tipo de licencias rítmicas, coa única excepción do pé invertido, que só aparece neste poema no pé bisílabo inicial dos versos anapésticos.

¹⁰³ Vid. XLIV pax. 502-504.

FÓRMULAS DE
TIPO DE RITMO

ANÁLISE DO RITMO:

2BA3 ¹	Punh'eu, senhor, quanto poss', en quytar (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)
2BA3 ¹	d'en vós cuydar este meu coraçõ; (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	que cuyda sempr'en qual vos vi, mays non (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	poss'eu per ren nen mi nen el forçar (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
2A3 ¹	que non cuyde sempr'en qual vos eu vi, (o o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	e por esto non sey oj'eu de mi (o ó)(o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	que faça, nen me sey conselh'i dar. (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
2BA3 ¹	Non pudi nunca partir de chorar (o ó)(o ó) (o ó) (o o ó)
2BA3 ¹	estes meus olhos ben de la sazõ (*) (o ó) (o ó) (o ó)(o o ó)
,1B3	que vos virõ, senhor, ca des entõ (**) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	quis Deus assy, que vo'lhi foy mostrar, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	que non podess'o coraçõ des y (***) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	partir d'en vós cuydar e vyv'assy (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	sofrendo coyta tal que non á par. (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
2BA3 ¹	E, mha senhor, hu sempr'ey de cuydar (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	no mayor ben dos que no mundo son, (****) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	qual est o vosso, ey mui gram razõ, (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	poys non poss'end'o coraçõ tirar, (o ó) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	de viver en camanho mal vivi. (****) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
2BA3 ¹	des que vos eu por meu mal conhoci, (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	e d'aver sempr'a mort'a desejar. (*****) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)(o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado em átona que ocasiona diástole na palavra seguinte.

(***) tempo marcado no acento secundario.

(****) sístole por contiguidade de tónicas e/ou tempo marcado.

(*****) sístole por contiguidade de tónicas e tº marcado no acento sec.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	1, 2, 8, 9, 15 e 20.
2A3 ¹	(o o ó) (o o ó)(o o ó)	5
,1B3 ¹	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	2BA3 ¹	2BA3 ¹	2BA3 ¹
2	2BA3 ¹	2BA3 ¹	,1B3
3	,1B3	,1B3	,1B3
4	,1B3	,1B3	,1B3
5	2A3 ¹	,1B3	,1B3
6	,1B3	,1B3	2BA3 ¹
7	,1B3	,1B3	,1B3

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2BA3 ¹	=	$\beta^2 \alpha^1$	{12-1}
2A3 ¹	=	$\alpha^4 \alpha^1$	{4-1}
,1B3	=	$\sigma \beta^3$	{16}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia de ritmos formada por trímetros: mixtos iambo-anapésticos con dous metros no segundo hemistiquio nos primeiros versos das tres estrofas, nos segundos nas dúas primeiras e no penúltimo da terceira; iámbicos dun superhemistiquio co metro inicial incompleto nos restantes versos coa excepción do quinto verso da primeira estrofa que é un trímetro anapéstico co dous metros no segundo hemistiquio.

A alternancia rítmica tamén opón os versos predominantes, iámbicos dun superhemistiquio, aos demais, mixtos e anapéstico de dous hemistiquios, tendo os módulos de ritmo esta disposición nas tres estrofas:

I	II	III
$\beta^5\alpha^1 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \alpha^4\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\beta^5\alpha^1 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3$

Os cambios do ritmo son similares aos que sinalamos na análise anterior, polo que tamén poderían estar relacionados con hipotéticos cambios na melodía ou na execución cantada¹⁰⁴, aínda que a regularidade rítmica sexa menor que na anterior.

Os trímetros iámbicos coinciden no ritmo cos da análise XLIII¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Vid. XLV pax. 508.

¹⁰⁵ Vid. pax. 500 e NOTA N° 100.

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
,1B3	Senhor, aquel que sempre sofre mal (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	mente mal á, non sabe que é ben (*) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	e q que sofre ben sempr'outro mal (**) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	do mal non pode saber nulha ren (***) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	por en querede poys que eu, senhor, (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	por vós fui sempre de mal sofredor (****) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	que algun tempo sabha que é ben (***) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	Ca o ben, senhor, non poss'eu saber (o ó)(o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	se non per vós, per que eu q mal sei (**) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	des y o mal non o posso perder (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
,1B3	se per vós non, e, poy-lo ben non ey, (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	quered'ora, senhor, vel por Deus já (*) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
2BA3 ¹	que en vós pos quanto ben no mund'á (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	que o ben sabha poys que q mal sey (**) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
"2"A4	Ca se non souber algũa sazón (o ó)(o o ó) (oó)(o o ó)
,1B3	o ben por vós por que eu mal sofri (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	[er] non tenh'eu já hy se morte non (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
2B"A3	e vós perdedes mesura en mi (o ó) (o ó) (o ó)(o o ó)
2B"A3	por en querede por Deus que vos deu (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)
2BA3 ¹	tan muyto ben, que por Deus, que vos deu (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	o ben senhor por quanto mal sofri (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado en sílaba átona.

(***) sístole por contigüidade de tónicas.

(****) tempo marcado no acento secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	10, 13 e 20.
"2"A4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	8.
2B"A3	(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	18 e 19.
,1B3 ¹	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	,1B3	,1B3	"2"A4
2	,1B3	,1B3	,1B3
3	,1B3	2BA3 ¹	,1B3
4	,1B3	,1B3	2B"A3
5	,1B3	,1B3	2B"A3
6	,1B3	2BA3 ¹	2BA3 ¹
7	,1B3	,1B3	,1B3

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2BA3 ¹	= $\beta^5 \alpha^1$	{12-1}
"2"A4	= $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
2B"A3	= $\beta^5 \alpha^2$	{12-2}
,1B3	= $\sigma \beta^3$	{16}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia de ritmos formada por trímetros coa única excepción do primeiro primeiro verso da última estrofa, un tetrametro que ademais é o único verso de ritmo anapéstico, tendo este o primeiro pé-metro de cada hemistiquio incompleto e bisílabo.

Os trímetros son de ritmo iámbico e constan dun superhemistiquio co metro inicial incompleto na totalidade dos versos da primeira estrofa e nos segundos e sétimos versos das tres estrofas, así como nos versos cuarto e quinto da segunda e terceiro da terceira. Os restantes versos son de ritmo mixto iambo-anapéstico con dous metros no segundo hemistiquio (segundo da segunda e sexto da segunda e da terceira) e co pé-metro inicial incompleto no segundo hemistiquio nos versos cuarto e quinto da terceira estrofa.

As alternancias rítmicas que aparecen nas estrofas finais, ademais de que correspondan a hipotéticos cambios melódicos que non podemos verificar por carecermos do texto musical, parecen obedecer a un ritmo regular interno. Así podemos observar un intervalo de dous versos iámbicos dun superhemistiquio entre os dous versos de ritmo mixto da segunda, sendo igualmente dous versos iámbicos os que preceden ao primeiro dos de ritmo mixto. Os versos cuarto e quinto da terceira estrofa teñen o hemistiquio anapéstico co pé-metro inicial incompleto, o mesmo que se observa no verso co que comeza a estrofa, sendo igualmente dous, o número de versos iámbicos que median entre o verso anapéstico inicial e o primeiro trímetro mixto.

O xogo entre a regularidade e a alternancia podemos apreciálo na disposición dos módulos de ritmo nas tres estrofas:

I	II	III
$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3$	$\alpha^4\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^2 \beta^5\alpha^2 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3$

FÓRMULAS DE
TIPO DE RITMO

ANÁLISE DO RITMO:

.1B3	Do que ben serve sempr'oí dizer (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
.1B3	que ben pede, mays digo-vos de mi (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	pero que eu, gram tenp'á, ben servi (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
2A3 ¹	hũa dona que me tem en poder (oo ó) (o o ó)(o o ó)
.1B3	que non <u>tenho</u> que por meu ben servir (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
.1B3	eu <u>razon</u> ei de lhi por en pidir (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	o <u>maior</u> ben dos que Deus quis fazer (**) (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
2BA3 ¹	Ben entend'eu que logar dev'aver (***) (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
.1B3	o que ben serve <u>de</u> pidir por en (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	ben con razon, mais est'é tan gran ben (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
.1B3	que lhi non pod' <u>outro</u> ben par seer (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
.1B3	pois d'eu ben servir hũa dona tal (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	por lhi pedir ben que tan muito val (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
.1B3	sol non no dev'en <u>coraçon</u> poer (****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2B"A3	E meus amigos, quen ben cousecer (o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)
.1B3	o mui gram bem que Nostro <u>Senhor</u> deu (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2B"A3	a esta dona ben certo sei eu (o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)
2BA3 ¹	se <u>ouver</u> sei que ben pod'entender (**) (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
.1B3	que per servir <u>quantos</u> no mundo son (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
.1B3	non deven sol pōer en <u>coraçon</u> (****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2B"A3	que <u>pedir</u> possa en tal ben caber (**) (o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)
.1B3	Porend'a min conven, querend'ou non (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	de <u>servir</u> ben, sen avendo razon (**) (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
2BA3 ¹	que, per servir, aja ben d'atender (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)

(*) diástole por contigüidade de tónicas.

(**) sístole por contigüidade de tónicas.

(****) sinalefa en *dev'aver* (fronte á edición de Nunes).

(*****) tempo marcado no acento secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	3, 7, 10, 13, 18, 23 e 24.
2A3 ¹	(o o ó) (o o ó)(o o ó)	4.
2B"A3	(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	15, 17 e 21.
,1B3	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS TRÊS ESTROFAS E DA FIINDA			
	I	II	III	F
1	,1B3	2BA3 ¹	2B"A3	,1B3
2	,1B3	,1B3	,1B3	2BA3 ¹
3	2BA3 ¹	2BA3 ¹	2B"A3	2BA3 ¹
4	2A3 ¹	,1B3	2BA3 ¹	
5	,1B3	,1B3	,1B3	
6	,1B3	2BA3 ¹	,1B3	
7	2BA3 ¹	,1B3	2B"A3	

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2BA3 ¹	= $\beta^5 \alpha^1$	{12-1}
2A3 ¹	= $\alpha^4 \alpha^1$	{4-1}
2B"A3	= $\beta^5 \alpha^2$	{12-2}
,1B3	= $\sigma \beta^3$	{16}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia rítmica formada por trímetros: iámbicos dun superhemistiquio, mixtos de dous hemistiquios iámbico-anapésticos con dous metros no segundo hemistiquio, estando este completo ou co primeiro metro incompleto e bisílabo. O cuarto verso constitúe a excepción, sendo de ritmo anapéstico, igualmente con dous metros no segundo hemistiquio.

Como se pode observar os cambios no ritmo son análogos e obedecen a causas similares ás sinaladas en análises anteriores, con aspectos peculiares como o feito de que nos catro últimos versos de cada estrofa apareza unha serie de dous versos iámbicos (5 e 6 en I e III; 4 e 5 en II), ou que o segundo verso das tres estrofas tamén sexa iámbico, o que tamén se podería relacionar con hipotéticos cambios melódicos. O segundo hemistiquio é idéntico nas dúas primeiras estrofas, tanto no verso anapéstico como nos de ritmo mixto, sendo o segundo hemistiquio alternativo que aparece na terceira estrofa unha derivación directa do anterior por aplicación do principio das categorías facultativas ao elidirse a sílaba átona inicial¹⁰⁶.

Os módulos de ritmo teñen a seguinte disposición nas tres estrofas e na *fiinda*:

I	II	III	F
$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1$ $\alpha^4\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1$	$\beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1$ $\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3$	$\beta^5\alpha^2 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^2$ $\beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^2$	$\sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \beta^5\alpha^1$

¹⁰⁶ Vid. un caso similar no apartado anterior (análise VII, pax. 351).

XLIX

FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA
 A. 120; B. 236
 (VASCONZELOS: C. A. n. 120)

TEXTO

- I Om', a que Deus ben quer fazer
 non lhe faz tal senhor amar
 a que non ouse ren dizer
 con gran pavor de lhe pesar
 5 nen o ar faz longe morar
 d'u ela é, sen seu prazer,
- II Com'agora min faz viver,
 que me non sei conselh'achar
 con tan gran coita de sofrer
 10 en qual m'eu ora vej'andar,
 com'aver sempr'a desejar
 mais d'outra ren de a veer.
- III ¶ Mais non pod'aquesto saber
 se non a quen Deus quiser' dar
 15 a coita que el fez aver
 a min, des que me foi mostrar
 a que el fez melhor falar
 do mund(o), e melhor parecer.

EDICIÓNS:

- MOLTENI (1880: n. 221).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 219).
- PICCOLO (1951: n. 49).
- SPAMPINATO BERETTA (1987: 99-102, n. 10).

REPERTORIO DE TAVANI 43,8 REPERTORIO MÉTRICO 79:17

a	b	a	b	b	a	TRES ESTROFAS (3u)
8	8	8	8	8	8	6 VERSOS

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
"1A3	Om', a que Deus ben quer fazer (o ó)(o o ó) (o o ó)
1B2	non lhe faz tal senhor amar (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	a que non ouse ren dizer (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
1B2	con gran pavor de lhe pesar (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	nen o ar faz longe morar (*) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	d'u ela é, sen seu prazer (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
"1A3	Com'agora min faz viver (**) (o ó)(oo ó) (o o ó)
1B2	que me non sei conselh'achar (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
1B2	con tan gran coita de sofrer (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
1B2	en qual m'eu ora vej'andar (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
1B2	com'aver sempr'a desejar (***) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	mais d'outra ren de a veer (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
"1A3	Mais non pod'aquesto saber (o ó) (o o ó)(o o ó)
"1A3	se non a quen Deus quiser' dar (o ó) (o o ó) (o o ó)
"1A3	a coita que el fez aver (o ó)(o o ó) (o o ó)
1B2	a min, des que me foi mostrar (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	a que el fez melhor falar (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
"1A3	do mund'e melhor parecer (o ó) (o o ó) (o o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) *sístole*.

(***) *sístole por contigüidade de tónicas e tempo marcado no acento secundario*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	1, 7, 13, 14, 15 e 18.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	"1A3	"1A3	"1A3
2	1B2	1B2	"1A3
3	1B2	1B2	"1A3
4	1B2	1B2	1B2
5	1B2	1B2	1B2
6	1B2	1B2	"1A3

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1A3	=	$\sigma\alpha^2$	{6}
1B2	=	β^1	{8}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia de ritmo dentro dunha periodicidade case perfecta, formada por trímetros anapésticos dun superhemistiquio co pé inicial incompleto e bisílabo nos versos iniciais das dúas primeiras estrofas e na terceira (todos agás o cuarto e o quinto) que alternan con bímetros iámbicos dun só hemistiquio nos restantes versos. A disposición dos módulos de ritmo é idéntica nas dúas primeiras estrofas, en

tanto que na terceira hai unha expansión do ritmo do verso inicial aos dous seguintes e ao último, como se aprecia no esquema:

I	II	III
$\sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \sigma\alpha^2$

A alternancia rítmica non afecta ao isosilabismo, xa que na escansión silábica todos os versos teñen oito sílabas. A clave da alternancia reside no segundo tempo forte que aparece na posición máis común neste tipo de versos (a cuarta sílaba) nos bímetros iámbicos, pasando á quinta nos trímetros anapésticos. Este cambio estaría relacionado cun hipotético cambio na melodía.

A presenza alternada destes versos tamén se dá na lírica trobadoresca provenzal, como xa se indicou na primeira parte¹⁰⁷, sendo posible neste caso a verificación da relación da alternancia no ritmo cos cambios melódicos ou na execución musical.

¹⁰⁷ Vid. 1.3.3.3.1 pax. 133-135 e nota N° 297.

L

FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA
 A. 114; B. 230
 (VASCONZELOS: C. A. n. 114)

TEXTO

- I *[Que grave cousa, senhor, d'endurar
 (pera quen á sabor de vus veer)
 per nulha ren de non aver poder,
 se non mui pouco, de vosco morar!
 5 e esso pouco que vosqu'estrever'
 entender ben, senhor, se vus]|| disser'
 algũa ren, ca vus dirá pesar!*
- II A min aven, a que quis Deus guisar
 d'aver gran coita ja, mentr'eu viver',
 10 pois a vos pesa de vus eu dizer
 qual ben vus quero; mais a Deus rogar
 quer'eu assi, (ca assi m'ê mester)
 que el me dê mia morte, se non der'
 tal coração a vos, d'en non pesar!
- III 15 E mia senhor, por Deus que vus falar
 fez mui melhor e melhor parecer
 de quantas outras donas quis fazer,
 por tod'aqueste ben que vus fui dar,
 vos rog'og'eu por el que, pois el quer
 20 que vus eu ame mais doutra molher,
 que vus non caya senhor en pesar!

EDICIÓNS:

- MOLTENI (1880: n. 216).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 219).
- SPAMPINATO BERETTA (1987: 70-74, n. 4).

REPERTORIO DE TAVANI 43,13 REPERTORIO MÉTRICO 161:28

a b b a c c a	TRES ESTROFAS (3u)
10 10 10 10 10 10 10	7 VERSOS

TEXTO DO MANUSCRITO:

Que grave cousa feli d'endurar
 pera quen a sabor deus veer
 per nulloa ren de non aver poder
 se non mui pouco de vosco morar
 e esso pouco que vos questrever
 entender ben senhor se vos disser
 alguma ren enay de non pesar

A min ave a que quis deus guisar
 d'aver gra coita ja mentreu viver
 pois a vos pesa de vos eu dizer
 q'el be us q'ro mais a deus rogar
 quer eu assi ca assi m'e mester
 q' mi de morte se a vos non der
 tal coraço a vos deus e non pesar

E mia senhor, p' de que vos falar
 fez mui melhor e melhor parecer
 de quantas outras donas q'is faze
 p'ede-se be que el for dar
 us rogar p' el por el q' p'
 quer eu ame mais doutra mulher
 que non caia senhor en pesar

PROPOSTA DE EDIÇÃO:

- I Que grave cousa, senhor, d'endurar,
 pera quen á sabor de vos veer,
 per nulloa ren de non aver poder,
 se non mui pouco, de vosco morar!
 5 e esso pouco que vosqu'estrever
 entender ben, senhor, se vos disser
 algũa ren, ca vos dirá pesar!
- II A min aven, a que quis Deus guisar
 d'aver gran coita ja, mentr'eu viver,
 10 pois a vós pesa de vós eu dizer
 qual ben vos quero; mais a Deus rogar
 quer'eu assi, ca assi m'é mester,
 que mi dê morte, se a vós non der
 tal coraçon, (a vos) de vós en non pesar!
- III 15 E mia senhor, por Deus que vos falar
 fez mui melhor e melhor parecer
 de quantas outras donas quis fazer,
 por tod'[aqu]este ben que vos fui dar,
 vos rog'oj'eu por el que, pois el quer
 20 que vos eu ame mais doutra molher,
 que vos non caia senhor en pesar!

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
2B"A3	Que grave cousa, senhor, d'endurar (o ó)(o ó) (o ó) (o o ó)
.1B3	pera quen á sabor de vos veer (*) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	per nulha ren de non aver poder (o ó) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
2B"A3	se non mui pouco, de vosco morar (o ó) (o ó) (o ó)(o o ó)
2B"A3	e esso pouco que vosqu'estrever (o ó)(o ó) (o ó) (o o ó)
.1B3	entender ben, senhor, se vos disser (**) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	algũa ren, ca vos dirá pesar (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
2BA3 ¹	A min aven, a que quis Deus guisar (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
.1B3	d'aver gran coita ja, mentr'eu viver (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	pois a vós pesa de vós eu dizer (**) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	qual ben vos quero; mais a Deus rogar (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
2BA3 ¹	quer'eu assi, ca assi m'é mester (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
.1B3	que mi dê morte, se a vós non der (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
.1B3	tal coração, de vós en non pesar (***) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
.1B3	E mia senhor, por Deus que vos falar (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
2BA3 ¹	fez mui melhor e melhor parecer (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)
.1B3	de quantas outras donas quis fazer (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
.1B3	por tod'[aqu]este ben que vos fui dar (**) (o ó) (o ó)(o ó) o ó) (o ó)
2BA3 ¹	vos rog'oj'eu por el que, pois el quer (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)
2B"A3	que vos eu ame mais doutra molher (o ó)(o ó) (o ó) (o o ó)
2B"A3	que vos non caia senhor en pesar (o ó) (o ó) (o ó)(o o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) *sístole por contigüidade de tónicas*.

(***) *tempo marcado no acento secundario*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2B"A3	(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	1, 4, 5, 20 e 21.
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	8, 12 e 16.
,1B3	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DE MAIS

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	2B"A3	2BA3 ¹	,1B3
2	,1B3	,1B3	2BA3 ¹
3	,1B3	,1B3	,1B3
4	2B"A3	,1B3	,1B3
5	2B"A3	2BA3 ¹	2BA3 ¹
6	,1B3	,1B3	2B"A3
7	,1B3	,1B3	2B"A3

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2BA3 ¹	= $\beta^5 \alpha^1$	{12-1}
2B"A3	= $\beta^5 \alpha^2$	{12-2}
,1B3	= $\sigma \beta^3$	{16}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga formada por trímetros con alternancia rítmica: versos iámbicos dun superhemistiquio co metro inicial incompleto e versos mixtos iámbico-anapésticos co pé inicial do segundo hemistiquio completo ou incompleto e bisílabo. O predominio do ritmo iámbico, non só se ha de apreciar na proporción doa versos (12 versos fronte a 9 de ritmo mixto), senón no feito de que nos versos de ritmo mixto o hemistiquio inicial sexa iámbico. Por este motivo tamén se mantén invariable o segundo tempo forte na cuarta sílaba na totalidade dos versos (o contrario do que sucedía na análise anterior).

A alternancia dá orixe a catro módulos de ritmo coa seguinte disposición nas tres estrofas:

I	II	III
$\beta^5\alpha^2 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^2 \beta^5\alpha^2 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1 \beta^5\alpha^2 \beta^5\alpha^2$

Comparando o ritmo das tres estrofas observamos que é idéntico nos versos 3º (iámbico) e 5º (mixto) con secuencias intermedias de dous ou tres versos iámbicos e finais de dous versos iámbicos (I e II) e mixtos na última estrofa. Cabe sospeitar, o mesmo que se observou en análises anteriores, a relación entre a alternancia rítmica e os cambios melódicos ou na execución cantada. Neste caso a alternancia obedece a unha proporción na disposición dos módulos de ritmo, con evidente orixe musical, aínda que se careza do elemento probatorio da melodía como sucedía nas composicións de Martin Codax.

A edición presenta problemas derivados do carácter hipermétrico do verso 14 e hipométrico no verso 18, unido ao estado fragmentario do texto en A. que Dona Carolina resolveu seguindo o texto de B. para os seis

primeiros versos e con dúas intervencións nos versos 14-15 e 18 que figuran anotadas na súa edición¹⁰⁸.

Na proposta de edición que facemos, ademais da hamonización gráfica, consideramos innecesaria a intervención no verso 14, limitando a do 15 á supresión da expresión erroneamente reiterada *a vos*, por considerar que así ten pleno sentido, conservando o isosilabismo, o ritmo periódico e o xogo verbal *a vós / de vós*, tamén presente no verso 10. En canto á intervención do verso 18, asumímoa como tal.

Ademais destas dúas composicións analizadas, nas restantes cantigas de Fernan Garcia Esgaravunha podemos observar un ritmo máis ou menos periódico.

¹⁰⁸ Vid. VASCONZELOS (1904: 237).

FÓRMULAS DE
TIPO DE RITMO

ANÁLISE DO RITMO:

1B2	Con vossa graça, mia senhor (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	fremosa, ca me quer'eu ir (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	e venho-me vos espedir (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	porque mi fostes traedor (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	ca avendo-mi vós desamor (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	u vos amei sempr'a servir (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	des que vos vi e des enton (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	m'ouvestes mal no coração (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	Pero de vós, é a min peor (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	porque vos vej'assi falir (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	que eu ben poderei guarir (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	oi-mais sen vós ca mui melhor (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	dona ca vós ei por senhor (***) e (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	e que non sabe assi mentir (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	que fara adur tal traíçon (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	sobre seu ome sen razón (***) e (****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	E veeredes qual amor (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	vos eu fazia, pois partir (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	me vin de vós e descobrir- (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	-vos-ei d'un voss'entendedor (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	vilão, de que vós sabor (****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	avedes e a que pedir (****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	foste-la cinta; por en non (***) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	vos amarei nulha sazon (*) e (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)

(*) tempo marcado no acento secundario.

(**) diástole por contigüidade de tónicas.

(***) *iambic reversal*.

(****) tempo marcado en sílaba átona.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	1B2	1B2	1B2
2	1B2	1B2	1B2
3	1B2	1B2	1B2
4	1B2	1B2	1B2
5	1B2	1B2	1B2
6	1B2	1B2	1B2
7	1B2	1B2	1B2
8	1B2	1B2	1B2

EQUIVALENCIA, MÓDULO DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B2	=	β^1	{8}
-----	---	-----------	-----

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos de oito sílabas dun só hemistiquio, sendo bímetros iâmbicos na escansión acentual. Tanto o ritmo regular como o isosilabismo pode manterse manterse coa consideración como sinalefa ou crase nos casos de versos aparentemente hipermétricos: V. 5 *ca avendo-mi* (co que non sería válida a puntuación proposta polo editor), V. 9 *é a min* e V. 14 *sabe así*.

Tamén contribúe a esta periodicidade perfecta¹⁰⁹ o tempo marcado no acento secundario e, en menor medida, en sílaba átona, xunto cos casos de desprazamento acentual e *iambic reversal*, sendo esta as únicas licencias rítmicas que se observan na cantiga.

O único módulo de ritmo ten esta disposición nas tres estofas:

I	II	III
β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹	β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹	β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹ β ¹

De acordo co *Repertorio* de Tavani, o tipo estrófico desta cantiga é singular, sen embargo o tipo de verso é o mesmo que aparece noutras composicións analizadas, ben sexa de forma exclusiva (Vid. XLIV, pax. 501-504) ou en alternancia con outros tipos de verso (Vid. XLV, pax. 505-508 e XLIX, pax. 521-524)) e do que xa sinalamos a coincidencia no ritmo e o carácter culto¹¹⁰.

Por tratarse dun *escarnio de amor*, ten unha duplicidade temática que nos levaría a podela incluír entre as cantigas amatorias e entre as satíricas, quedando fóra do corpus deste traballo no segundo caso. Sen embargo, tendo en conta a estrutura e a disposición no apógrafo na zona das *cantigas d'amor* e afastada das satíricas do mesmo autor, optamos por incluíla entre as primeiras e, conscuientemente, no corpus de cantigas obxecto de análise pola súa periodicidade rítmica.

¹⁰⁹ O carácter regular da acentuación foi sinalado polo editor. Cfr. MARTÍNEZ PEREIRO (1992: 62): «Os versos desta composición, alén do acento estrófico na oitava sílaba, mostran outro acento na cuarta practicamente unánime. Se consideramos os acentos secundarios e as numerosas sinalefas que nos versos da cantiga se producen... complementariamente tamén se observa certa regularidade na tonicidade da segunda sílaba...»

¹¹⁰ Vid. pax. 504.

LII

JOAN DE GAIA
B. 1449; V. 1059
(NUNES AMOR X)

TEXTO

- I Se eu, amigos, hu he mha senhor
viver ousasse, por tod'outro bem
que Deus no mund(o) a outro pecador
fazer quisess', eu já per boa fé
5 ren non daria, mays, poys assi he
e que nom ous'i a viver, conven
- II Que moyr', amigos, ca non sey eu quem
viver podesse, poys non ousass'ir
hu est'aquela que sa vida ten
10 en seu poder e seu bem e seu mal,
com(o) ela ten de mi, e non me val
ren contra ela, nen me val servir
- III Ela, que servho, pero que mh-oyr
non quer mha coyta, nen me quer hy dar
15 conselh(o), amigos, nen quer consentir
que a veja, nen que mor(e) hu a veer
possa per ren e meu gran ben querer
e meu serviço tod(o) [é] seu pesar.

EDICIÓNS:

- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 350).

REPERTORIO DE TAVANI 66,5 REPERTORIO MÉTRICO 124:2

a b a c c b	TRES ESTROFAS (3s)
10 10 10 10 10 10	6 VERSOS

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

1499 Se el amig^o hu be ma jou^o
 Umer ousasse por todoutro
 En q^o deus no mudo a ont^o
 peccador fazer q^o iass eu ia
 Ler boa fe ren non daria
 Mais pous assibe
 E + que no on si Auiet conen

Que moir amig^o ca no sey
 E u que Umer podasse
 Dous non ousassir
 Hu est aquela q^o sa vida te

E seu poder e seu be e seu mal
 Como ela te de mi e no me val
 Re q^o ela neme val servir

Ela q^o finto po q^o mhoir
 Non q^o mha coita
 He me q^o ho dar
 Conselho amig^o ne q^o consenar
 Ca uome ne q^o more ou hauci
 Dous e re e meu gra ben q^oir
 E meu s'mgo todo seu +

Se e eu amig^o hu be mha ren
 Umer ousasse por todoutro bem
 q^o deus no mudo aout^o peccador

fazer q^o eu ia per boa fe
 ren non daria mais pous assi he
 e q^o on si amiet conen.

Que moir amig^o ca no sey eu q^o
 Umer podasse pous no ousassir
 Hu est aq^o la q^o sa vida te
 e seu poder e seu bem e seu mal
 Como ela te de mi e no me val
 Re q^o ela neme val servir.

Ela q^o finto po q^o mhoir
 Non q^o mha coita ne me q^o ho dar
 Conselho amig^o ne q^o consenar
 Ca uome ne q^o more ou hauci
 Dous e re e meu gra be q^oir
 E meu s'mgo todo seu prebir

PROPOSTA DE EDIÇÃO:

- I Se eu, amigos, u é mia senhor
 viver ousasse, por tod'outro ben
 que Deus no mundo a outro peccador
 fazer quissess', eu já per boa fé
 5 ren non daria, mais, pois assi é
 e que non ous'i a viver, conven
- II Que moir', amigos, ca non sei eu quen
 viver podesse, pois non ousass'ir
 u est'aquela que sa vida ten
 10 en seu poder e seu ben e seu mal,
 como ela ten de mi, e non me val
 ren contra ela, nen me val servir
- III Ela, que servio, pero que mi-oir
 non quer mia coita, nen me quer i dar
 15 conselho, amigos, nen quer consentir
 que a veja, nen que more u a veer
 possa per ren, e meu gran ben querer
 e meu serviço todo seu probar.

ANÁLISE DO RITMO:

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	
,1B3	Se eu, amigos, u é mia senhor (o ó)(o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	viver ousasse, por tod'outro ben (o ó)(o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	que Deus no mundo <u>a</u> outro pecador (*) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	fazer quisesse', eu já per boa fé (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	ren non daria, mais, pois <u>assi</u> é (**) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	e que non ous'i a viver conven (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	Que moir', amigos, ca non sei eu quen (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	viver podesse, pois non <u>ousass'</u> ir (**) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	u est' aquela que sa vida ten (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	en seu poder e seu ben <u>e</u> seu mal (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	como <u>ela</u> ten de mi e non me val (***) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	ren contra ela, nen me val servir (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	<u>Ela</u> que servio, pero que <u>mi-oir</u> (****) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	non quer mia coita, nen me quer i dar (o ó) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	conselho, <u>amigos</u> , nen quer <u>consentir</u> (*) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	que <u>a</u> veja nen que more <u>u a</u> veer (***) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (oó)
,1B3	possa per ren, e meu gran ben querer (*****) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	e meu serviço todo seu probar (o ó) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)

(*) encontro vocálico con sinalefa non marcada e tempo marcado no acento secundario.

(**) sístole por contigüidade de tónicas.

(***) encontro vocálico con sinalefa non marcada.

(****) pé invertido ou diástole por contigüidade de tónicas no enca-balgamento e encontro vocálico con sinalefa non marcada.

(*****) pé invertido ou diástole por contigüidade de tónicas no enca-balgamento.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
.1B3	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	.1B3	.1B3	.1B3
2	.1B3	.1B3	.1B3
3	.1B3	.1B3	.1B3
4	.1B3	.1B3	.1B3
5	.1B3	.1B3	.1B3
6	.1B3	.1B3	.1B3

EQUIVALENCIA, MÓDULO DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

.1B3 = $\sigma\beta^3$	{16}
------------------------	------

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de ritmo perfectamente periódico co mesmo tipo de verso iámbico que vimos observando en anteriores análises (Vid. XLIII, XLVI, XLVII, XLVIII e L), sendo ademais o máis común nas cantigas de mestría: a *pentapodia* ou trímetro iámbico dun superhemistiquio co metro inicial incompleto, con esta disposición para o seu único módulo de ritmo:

I	II	III
$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$

Para manter o ritmo periódico perfecto e o isosilabismo hai que ter en conta a realización dos encontros vocálicos sen a marca gráfica de sinalefa nos versos 3, 11, 13, 15 e 16, que sen embargo teremos que considerar como tales de maneira análoga á análise métrica realizada por Prieto en cantigas de Martin Codax, á que aludimos na segunda parte¹¹¹.

Unha vez máis teremos que salientar o carácter complementario do isosilabismo e da periodicidade rítmica e á diferenencia doutras análises métricas, optamos por non representar a sinalefa ou a supresión da vocal final nos casos nos que se conserva nos apógrafos (en forma plena ou mediante abreviatura), dada a complexa sintaxe dun texto construído a base de *hipérbato* e *enjabement* nunha sorte de *atafiinda* sen *fiinda*, posiblemente perdida en opinión de Elsa Gonçalves¹¹².

O mesmo que se vén observando nas anteriores análises métricas, hai casos de tempo marcado no acento secundario e de sístole por contigüidade de tónica. En canto aos supostos casos de *iambic reversal* que hai nos versos 13 e 17, por apareceren en posición inicial afectada por un encabalgamento con contigüidade de tónicas, poderían ser diástoles por este motivo.

Facilita o mantemento do ritmo a acumulación de palabras monosílabas e a repetición de determinados vocábulos formando xogos verbais que conducen a unha sorte de *equivocatio* que, como vemos, non é exclusiva das cantigas satíricas. O verso 10 admitiría unha escansión como trímetro mixto co segundo hemistiquio anapéstico con tempos fortes no termos da antítese *ben* e *mal* que non tomamos en conta porque hai unha acumulación

¹¹¹ Vid. 2.3.1 pax. 220 e NOTA Nº 150.

¹¹² Cfr. GONÇALVES E. JOHAN DE GAIA en LANCIANI e TAVANI (1993: 346): «...convém distinguir *Se eu amigos, u é mha senhor*, curioso exemplar de cantiga de meestria atehuda cujas três cobras se ligam umas às outras, não apenas pela rima (*capcaudadas*), mas por *enjabement* de estrofe a estrofe, sem que a falta de *fiinda* (tal vez devida a acidente de tradição) impeça a conclusão do pensamento».

de monosílabos que nos permite manter idéntico ritmo ao dos restantes versos sen necesidade de licencias métricas e sen que haxa a alternancia observada noutras análises neste mesmo apartado¹¹³.

Ademais da cuestión das sinalefas, o principal problema á hora de editar este poema é o último verso que aparece inconcluso e marcado con + en B., sendo de difícil lectura en V.. A intervención de Nunes resulta incoherente desde o punto de vista sintáctico e semántico, ademais da evidencia na columna contigua en V. de que a forma non é *pesar*. Tanto a estrutura das frases con certo paralelismo como a lectura máis verosímil de V. levan á proposta de edición que facemos para este verso que ademais mantén o ritmo dos restantes versos. Así a interpretación dos versos finais, prescindindo do *hipérbato* e dos límites do verso sería: "... nen quer consentir que a veja, nen que more u a possa veer per ren, e querer meu gran ben e probar meu serviço todo seu", onde se aprecia o xogo verbal entre os posesivos *meu* e *seu*, referidos a *serviço* e reflectindo o sentido deste *serviço* (meu e todo seu).

¹¹³ Vid. XLVI. XLVII. XLVIII e L).

LIII

JOAN SOÁREZ SOMESSO
B. 127
(VASCONZELOS: C. A. n. 381)

TEXTO

- I ;Se Deus me leixe ben aver
de vos, senhor, e gradoar!
muito mi pesa de viver
porque viv'a vosso pesar!
5 Pero non poss'i al fazer.
Mais prazér-m'-ia de morrer,
se mi-o quisesse Deus guisar!
- II Ca non poss'eu coita sofrer
por al, senhor, pois m'alongar
10 queredes vos de vus veer
e viver vosqu'e vus falar.
Nen Deus non me pode tolher
coita sen ante [eu] morrer,
pois me non quer vosso ben dar.

EDICIÓNS:

- MOLTENI (1880: n. 101).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 101).

REPERTORIO DE TAVANI 78,22 REPERTORIO MÉTRICO 60:2

a b a b a a b	DÚAS ESTROFAS (2u)
8 8 8 8 8 8 8	7 VERSOS

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
1B2	Se Deus me leixe ben aver (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
1B2	de vos, senhor e gradoar (*) (o ó) (o ó)(o ó)(oó)
1B2	<u>mu</u> ito mi pesa de viver (**) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	porque viv'a vosso pesar (***) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	Pero ¹¹⁴ non poss'i al' fazer (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
1B2	Mais prazér-m'-ia de morrer (****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	se mi-o quisesse Deus guisar (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
1B2	Ca non poss'eu coita sofrer (*****) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	por al, senhor, pois m'alongar (*) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	queredes vos de vus veer (o ó)(o ó)(o ó) (oó)
1B2	e viver vosqu'e vus falar (*****) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
1B2	Nen Deus non me pode tolher (***) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
1B2	<u>co</u> ita sen ante eu morrer (*****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	pois me non quer vosso ben dar (***) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)

(*) tempo marcado no acento secundario.

(**) *iambic reversal* e tempo marcado en sílaba átona.

(***) tempo marcado en sílaba átona e *iambic reversal* ou acento secundario en palabra métrica.

(****) sístole por contigüidade de tónicas e tempo marcado en átona.

(*****) *iambic reversal* ou diástole por contigüidade de tónicas.

(*****) sístole por contigüidade de tónicas.

¹¹⁴ A duplicidade na acentuación como oxítóna ou paroxítóna en *pero* provén da propia etimoloxía *per hoc*, tal e como vimos observando noutras composicións. De considerarse como paroxítóna habería un caso de pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS DÚAS ESTROFAS	
	I	II
1	1B2	1B2
2	1B2	1B2
3	1B2	1B2
4	1B2	1B2
5	1B2	1B2
6	1B2	1B2
7	1B2	1B2

EQUIVALENCIA, MÓDULO DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B2	=	β^1	{8}
-----	---	-----------	-----

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga formada por versos de oito sílabas, bímetros iámbicos dun só hemistiquio na escansión acentual. Dona Carolina alude á posibilidade de que lle falten dúas estrofas na interpretación que lles dá ás anotacións marxinais de Colocci¹¹⁵.

¹¹⁵ Cfr VASCONZELOS (1904:750): «Colocci, pondo á margem *distrophe*, e por cima da cantiga a palabra *strophe*, por ventura querería enunciar laconicamente a opinión que a poesía carece das *antistrophes*».

Para manter o isosilabismo a editora realiza unha intervención no penúltimo verso que tamén permite o mantemento do ritmo, intervención que asumimos e, por non discrepar da edición presentada, agás no caso de determinadas harmonizacións gráficas e morfolóxicas, non presentamos proposta de edición.

Para a perfecta periodicidade rítmica, ademais das licencias que se sinalan na análise do ritmo, hai que ter en conta a posibilidade de considerar como palabra (a efectos fónicos e métricos) aos sintagmas nominais con posesivo *vosso pesar* (V. 4) e *vosso ben* (V. 14), xunto coa perífrase verbal *pode toíher* seguida de *enjabement* (VV. 12-13) que tamén podería ocasionar un desprazamento acentual no inicio do verso.

O único módulo de ritmo aparece con esta disposición nas estrofas:

I	II
B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹	B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹ B ¹

Na practica totalidade das restantes composicións de Joan Soárez de Somesso¹¹⁶ aparece este tipo de verso, o octonario iámbico, que, tal e como indicamos na análise XLIV (Vid. pax. 504 e NOTAS Nº 101 e 102), vén a ser unha versificación requintada cunha posible orixe no dímetro iámbico latino.

¹¹⁶ O corpus deste autor corresponde a A. 114-130, tamén presentes en B., incrementándose neste último cancionero con outras oito cantigas que posiblemente completasen as *lacunas* de A., sendo B. 104 a 128. En todas aparece con periodicidade máis ou menos perfecta o verso iámbico de oito sílabas, coa única excepción das tres composicións que inician a serie de B. e non figuran en A.

LIV

MARTIN SOAREZ
A. 50; B. 162
(BERTOLUCCI: XVIII)

TEXT0

- I En tal poder, fremosa mha senhor,
 são de vos qual vus ora direi:
 que ben ou mal, enquant'eu vivo for,
 qual vus prouguer, de vos atenderey:
5 ca se me vos, senhor, fezerdes ben,
 ben mi verrá de Deus e d'outra ren;
 e se mi vos quiserdes fazer al,
 Amor e Deus logo mi farám mal.
- II E entend'eu, fremosa mha senhor,
10 mentr'eu vos vir, que nunca perderei
 gram ben de Deus nen de vos nen d'Amor:
 ca pois vus vejo, de tod'eu ben ei
 e direi-vus, mha senhor, que mh-aven:
 amor de Deus prend'[e] esforç'e sen
15 mentre vus vejo, mais pois vus non vir,
 esforç'e sen e Deus an-mha falir.
- III E des enton, fremosa mha senhor,
 nunca de Deus nen de min prenderei
 prazer nen ben de que aja sabor;
20 ca, mha senhor, de qual guisa / averei
 ben d'este mundo, pois me for d'aquen?
 Ca perderei quanto prazer me ven,
 pois vos non vir e perderey des i
 Deus, mha senhor, e o seu ben e min.
- IV 25 E direi-vus, fremosa mha senhor,
 pois vus non vir, quan perdudo serey:
 perderei sen e esforç'e pavor,
 e des i ben nen mal non sentirey;
 e, mha senhor, al vus er direy en:
30 non mi terrá conselho que mi den,
 dano nen proi nen pesar nen prazer,
 e per qual guisa m'ei mays a perder?
- V Ca perdud'é, senhor, a meu cuidar,
 quem perde ssem e prazer e pesar.

EDICIÓNS:

- MOLTENI (1880: n. 135).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 134).
- VASCONZELOS (1904: 107-108, n. 50).

a	b	a	b	c	c	d	d	CATRO ESTROFAS (4u)
10	10	10	10	10	10	10	10	8 VERSOS + FIINDA (2)

ANÁLISE DO RITMO:

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	(ESTROFAS I E II)
,1B3	En tal poder, fremosa mha senhor (o ó) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
2BA3 ¹	são de vos qual vus ora direi (*) (oó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
,1B3	que ben ou mal, enquant'eu vivo for (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	qual vus prouguer, de vos atenderey (**) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	ca se me vos, senhor, fezerdes ben (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	ben mi verrá de Deus e d'outra ren (o ó)(o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	e se mi vos quiserdes fazer al (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	Amor e Deus logo mi farám mal (***) (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
,1B3	E entend'eu, fremosa mha senhor (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	mentr'eu vos vir, que nunca perderei (**) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	gram ben de Deus nen de vos nen d'Amor (o ó) (o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	ca pois vus vejo, de tod'eu ben ei (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
2BA3 ¹	e direi-vus, mha senhor, que mh-aven (****) (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	amor de Deus prend'e esforç'e sen (*****) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
,1B3	mentre vus vejo, mais pois vus non vir (*) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	esforç'e sen e Deus an-mha falir (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado no acento secundario.

(***) tempo non marcado en tónica que segue a outra tónica en pé non marcado e palabra métrica (*faránma*).

(****) sístole por contigüidade de tónicas.

(*****) diástole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	(ESTROFAS III-IV E FIINDA)
.1B3	E des enton, fremosa mha senhor (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
2BA3 ¹	nunca de Deus nen de min prenderei (*) (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
2BA3 ¹	prazer nen ben de que aja sabor (o ó) (o ó) (o o ó)(o o ó)
.1B3	ca, mha senhor, de qual guis'aver ¹¹⁷ (**) (**) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
.1B3	ben d'este mundo, pois me for d'aquen (o ó)(o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
.1B3	Ca perderei <u>quanto</u> prazer me ven (***) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
.1B3	pois vos non vir e <u>perderey</u> des i (**) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
.1B3	Deus, mha senhor, e <u>o</u> seu ben e min (****) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
.1B3	E <u>direi</u> -vus, fremosa mha senhor (*****) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
2BA3 ¹	pois vus non vir, quan <u>perdudo</u> serey (o ó) (o ó) (o o ó)(o o ó)
2BA3 ¹	perderei sen e esforç'e pavor (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
.1B3	e des i ben nen mal non <u>sentirey</u> (**) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
.1B3	e, mha senhor, aĩ vus er <u>direy</u> en (*****) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
.1B3	non mi terrá conselho que mi den (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2BA3 ¹	<u>dano</u> nen proĩ nen pesar nen prazer (*) (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
.1B3	e per qual guisa m'ei mays a perder (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
.1B3	Ca <u>perdud'</u> é, senhor, a meu cuidar (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
2BA3 ¹	quem perde ssem e prazer e pesar (o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado no acento secundario.

(***) diástole por contigüidade de tónicas.

(****) tempo marcado en sílaba átona.

(*****) sístole por contigüidade de tónicas.

¹¹⁷ Discrepamos da edición de Bertolucci quen, seguindo o texto de B., establece un verso hipermétrico e con evidente ruptura do ritmo. Como alternativa seguimos a lectura con sinalefa, tal como figura en A. acollida na edición de D^a Carolina Michaélis de Vasconzelos.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	2, 8, 11, 13, 18, 19, 26, 27, 31 e 34.
,1B3	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS E DA FIINDA				
	I	II	III	IV	F
1	,1B3	,1B3	,1B3	,1B3	,1B3
2	2BA3 ¹	,1B3	2BA3 ¹	2BA3 ¹	2BA3 ¹
3	,1B3	2BA3 ¹	2BA3 ¹	2BA3 ¹	
4	,1B3	,1B3	,1B3	,1B3	
5	,1B3	2BA3 ¹	,1B3	,1B3	
6	,1B3	,1B3	,1B3	,1B3	
7	,1B3	,1B3	,1B3	2BA3 ¹	
8	2BA3 ¹	,1B3	,1B3	,1B3	

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2BA3 ¹	=	$\beta^2 \alpha^1$	{12-1}
,1B3	=	$\sigma \beta^3$	{16}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia rítmica formada por trímetros: iâmbicos dun superhemistiquio; mixtos de dous hemistiquios iâmbico-anapesticos con dous metros no segundo hemistiquio, que, como se vén observando, son os tipos máis comúns nos decasílabos acentuais.

Hai un evidente predominio do ritmo iámbico, aspecto no que coincide coa totalidade das cantigas anteriormente analizadas no presente apartado referido ao ritmo nas cantigas de mestría.

As discrepancias nas edicións de Vasconcelos e Bertolucci non afectan ao ritmo agás no caso citado do verso 20 (Vid. NOTA Nº 117). Así resulta irrelevante na escansión silábica ou acentual a lectura do verso 4 como *atenderey* (Bertolucci seguindo B.) ou *atendê-l'ei* (Vasconcelos seguindo A.) ou as dos pronomes de 1ª persoa nos versos 6, 7 e 8 (*mi* en Bertolucci e *me* en Vasconcelos) e nos versos 18 e 24 (*min* en Bertolucci e *mi* en Vasconcelos). Por este motivo non formulamos a proposta de edición e seguimos a de Valeria Bertolucci, obviando a non harmonización gráfica (frecuente nos editores italianos) e enmendando o verso 20 coa outra edición.

A disposición dos módulos de ritmo nas catro estrofas e na fiinda é a seguinte:

I	II	III	IV	F
$\sigma\beta^3 \beta^5 \alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$ $\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5 \alpha^1$	$\sigma\beta^3 \beta^5 \alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$ $\beta^5 \alpha^1 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \beta^5 \alpha^1 \beta^5 \alpha^1 \sigma\beta^3$ $\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \beta^5 \alpha^1 \beta^5 \alpha^1 \sigma\beta^3$ $\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5 \alpha^1 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3$ $\beta^5 \alpha^1$

A unidade deste poema, manifesta no artificio das *coblas singulares*, tamén a podemos apreciar nos cambios no ritmo nos que se observa unha certa regularidade. Así temos versos de ritmo mixto nos segundos versos de tres estrofas (I, III e IV) e nos terceiros doutras tres (II, III e IV), sendo o total de trímetros mixtos por estrofa dous (I, II e III) e tres (IV). O dístico que forma a *fiinda*, con rima diferente das estrofas, tamén participa da alternancia rítmica, sendo o seu primeiro verso unha pentapodia ou trímetro iámbico e o segundo un trímetro mixto.

Aquí a función da *fiinda*, definida no capítulo IV da *Arte de trobar* como *cousa que os trobadores sempre husaron de poer en acabamento das sas cantigas pera cõcludiren e acabaren melhor en elas as rrazones que disserõ nas cantigas*¹¹⁸, aparece ampliada desde os planos do contido e do sentido do poema ao do ritmo.

Como sinalamos noutras análises anteriores, os cambios de ritmo parecen corresponder a cambios na música ou na execución cantada que non podemos verificar por non se nos ter transmitido o texto musical. Igualmente cabe a posibilidade de que algún dos versos de ritmo mixto puidese ser unha pentapodia iámbica con sístoles ou diástoles forzadas con apoio na melodía.

¹¹⁸ Cfr. d'HEUR (1975: 353).

LV

MARTIN SOAREZ
A. 45; B. 157
(BERTOLUCCI: XIII)

TEXTO

- I Ja, mha senhor, neum prazer
 non mi fará mui gram prazer
 sen vosso ben: ca outro ben
 non mi fará coyta perder
5 mentr'eu viver: e quem viver
 aver-mh-á poys est'a creer.
- II E que mal conselho filhei
 aquel dia en que filhei
 vos por senhor! Ca, mha senhor,
10 semp'r eu mha morte desejei;
 meu mal cuydey porque cuidei
 d'amar-vos: ja mays que farey?
- III Que farei eu con tanto mal,
 poys vosso ben tod'é meu mal?
15 Poys est'assy, morrer assy
 com'omen / a que, senhor, non val
 a coyta tal que nunca tal
 ouv'outro / omen, d'amor nen d'al.
- IV Como que me faz desejar
20 Deus vosso ben por desejar
 a mha mort'eu, pero sei eu
 pois que me Deus non quer quitar
 d'en vos cuidar, ca / a meu cuidar,
 non m'averá mort'a filhar.

EDICIÓNS:

- MOLTENI (1880: n. 130).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 129).
- VASCONZELOS (1904: 97-98, n. 45).

REPERTORIO DE TAVANI 97.10 REPERTORIO MÉTRICO 27:1

a	a	b	a	a	a	CATRO ESTROFAS (4s) 6 VERSOS
8	8	8	8	8	8	

TEXTO DO CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL E PROPOSTA DE EDIÇÃO¹¹⁹:

47

Ja mia senhor neun prazer
non mi fará mui gran prazer
sen vosso ben ca outro ben
non mi fará coita perder
mentr'eu viver e quen viver
aver-mi-á pois est'a creer

I
Ja, mia senhor, neun prazer
non mi fará mui gran prazer
sen vosso ben, ca outro ben
non mi fará coita perder
5 mentr'eu viver; e quen viver
aver-mi-á pois est'a creer.

E mal apello filhei
aq' du' euq' filhei
uee p' sech' ca nua sech'
s'np'u nua morte desejei
meu mal cuido p' q' cuido
d'amar uos id m' uos q' farei

II
E que mal conselho filhei
aque'l dia en que filhei
vos por senhor! Ca, mia senhor,
10 sempr'eu mia morte desejei.
Meu mal cuidei, por que cuidei
d'amar-vos ja. Mais que farei?

Que farei eu co tanto mal
por uosso ben e de meu mal
pois q'assi morrer assy
como me aq' sech' uos mal
agorta tal q' m' uos tal
ou m' uos tal d'amar ne dal

III
Que farei eu con tanto mal,
pois vosso ben tod'é meu mal?
15 Pois est'assi, morrer assi
com'om'a que, senhor, non val
a coita tal que nunca tal
ouv'outr'ome, d'amor nen d'al.

Que me faz desejar
de uosso be p' desejar
amha morte p' sech' eu
pois q' me de n' q' sech'
de uos andar e m' uos andar
ne m' uos morte p' sech'

IV
20 Como que me faz desejar
Deus vosso ben por desejar
a mia mort'eu, pero sei eu
pois que me Deus non quer quitar
d'en vos cuidar, ca a meu cuidar,
non m'averá mort'a filhar¹²⁰.

¹¹⁹ Non reproducimos o texto de A. dado o seu carácter fragmentario. se ben seguimos algunhas suxerencias da lectura baseada nel que atopamos na edición de D.^a Carolina Michaélis de Vasconzelos.

¹²⁰ Asumimos a intervención de Bertolucci, quen, segundo a suxerencia de D.^a Carolina, substituíu *prender* por *filhar*, restablecendo así a rima nesta última estrofa. Esta intervención, que ten unha equivalencia semántica, tamén permite manter o ritmo. De editar-se este verso na forma que figura en B, sería un caso anómalo de *palavra perduda* en posición final da última estrofa, engadido ao de rima estrampa dos terceiros versos das catro estrofas.

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
1B2	Ja mia senhor, neún prazer (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
1B2	non mi fará mui gran prazer (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
1B2	sen vosso ben, ca outro ben (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
1B2	non mi fará coita perder (*) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	mentr'eu viver; e quen viver (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	aver-mi-á pois est'a creer (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
"1A3	E que mal conselho filhei (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	aquel día en que filhei (*) (o ó) (oó)(o ó)(o ó)
1B2	vos por senhor! Ca mia senhor (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	semp'r eu mha morte desejei (**) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
1B2	Meu mal cuidei, por que cuidei (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	d'amar-vos ja. Mais que farei (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	Que farei eu con tanto mal (***) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	pois vosso ben tod'é meu mal (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	Pois est'assi, morrer assi (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	com'om'a que, senhor non val (o ó)(o ó) (o ó) (o 'ó)
1B2	a coita tal que nunca tal (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	ouv'outr'ome, d'amor nen d'al (*) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	Como que me faz desejar (****) (o ó)(o o ó) (o o ó)
"1A3	Deus vosso ben por desejar (**) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	a mia mort'eu, pero sei eu (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	pois que me Deus non quer quitar (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
1B2	d'en vos cuidar, ca a meu cuidar (*****) (o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
1B2	non averá mort'a filhar (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)

(*) diástole por contigüidade de tónicas.

(**) tempo marcado no acento secundario.

(***) sístole por contigüidade de tónicas.

(****) pé invertido.

(*****) encontro vocálico que se ha de considerar como unha sílaba.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	7 e 19
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
1	1B2	"1A3	1B2	"1A3
2	1B2	1B2	1B2	1B2
3	1B2	1B2	1B2	1B2
4	1B2	1B2	1B2	1B2
5	1B2	1B2	1B2	1B2
6	1B2	1B2	1B2	1B2

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B2	=	β^1	{8}
"1A3	=	$\sigma\alpha^2$	{6}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia rítmica limitada aos versos iniciais das estrofas pares (trímetros anapésticos dun superhemistiquio co primeiro pé incompleto e bisílabo), fronte aos bímetros iámbicos dos restantes versos. Nas estrofas impares sería posible a división en hemistiquios, cousa que non sucede nas pares, mesmo nalgúns versos de ritmo iámbico. Por este motivo e por coherencia rítmica, optamos por considerar que están formados por un só hemistiquio todos os dímetros iámbicos.

Os dous módulos de ritmo teñen esta disposición nas catro estofas, coa distribución simétrica que podemos apreciar no esquema:

I	II	III	IV
$\beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$

Tamén cabe a posibilidade de que non houboese cambios no ritmo, sendo os versos iniciais das estrofas pares bímetros iámbicos mediante diástoles forzadas no da segunda ou sístole con tempo marcado no acento secundario no da cuarta, hipótese que non sería asumible de entrada por non ser verificable un apoio melódico nos desprazamentos dos tempos marcados.

A hipótese contraria (a dos cambios no ritmo), por máis que nos poida resultar máis verosímil, en tanto que non implica cambios forzados na relación entre tónica e tempo marcado, tampouco podemos verificar se está relacionada con cambios na melodía, porque non se nos transmitiu esta, aínda que poderíamos deducir facilmente este extremo por analoxía cos aspectos sinalados na terceira parte.

A periodicidade no ritmo aparece reforzada neste caso cunha proliferación de artificios iterativos que afectan á rima na totalidade das estrofas: palabra-rima nos dous primeiros versos e rima *estrampa* no terceiro, que, o mesmo que no quinto, constitúe un caso de *Binnenreim* ou rima interna por repetición de palabra no medio e en final de verso. Á marxe da rima son abondosas as repeticións de elementos léxicos que tamén contribúen ao mantemento do ritmo. Tendo en conta que se trata dunha composición moi coidada desde o punto de vista formal, optamos por asumir a intervención de Bertolucci sinalada na Nota Nº 120, considerando que a forma que figura no apógrafo para o último verso, *mort'a prender* sería un posible erro do copista.

Desde o punto de vista da escansión silábica, esta composición ten un carácter singular como forma estrófica no *Repertorio* de Tavani¹²¹.

Ademais destas dúas cantigas de Martin Soarez que vimos de analizar, no corpus das cantigas atribuídas a este autor con certeza que figuran no *Cancioneiro de Ajuda*¹²², hai oito composicións que coinciden no ritmo e medida coa presente análise e outras oito que coinciden coa análise anterior, mantendo nun e noutro caso un ritmo iámbico con maior ou menor periodicidade, tanto nas que están formadas por versos de oito sílabas como por decasílabos.

¹²¹ Cfr. TAVANI (1967: 78).

¹²² C. A. 40 a 61.

LVI

VASCO FERNANDEZ PRAGA DE SANDIN

B. 89

(VASCONZELOS: C. A. n. 373)

TEXTO

- I A Deus grad'oje, mia senhor,
 porque vus eu posso veer!
 Ca nunca eu vira prazer
 no mundo ja per outra ren.
 5 Quand'averei eu nunca ben,
 se mi-o Deus i de vos non der'!
- II Sei-m'eu est', e sei, mia senhor
 fremosa, ca d'este poder
 que mi Deus faz atal aver
 10 que vus veja, fará-xe-m'én
 perda do corpo e do sen,
 u vus eu veer non poder'.
- III Mais, mentr'eu vos veer poder'
 e poder' con vosco falar,
 15 por Deus a min non querer dar
 de vos mais ben ca mi og'ei,
 en atanto non rogarei
 Deus por mia morte, mia senhor.
- IV E se me Deus vosso ben der',
 20 e me non ar quiser' guisar
 vosco que me possa durar,
 non mi averá mester; ca sei
 ca log(o) a rogar averei
 Deus por mia morte, mia senhor.

EDICIÓNS:

- MOLTENI (1880: n. 63).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 63).

REPERTORIO DE TAVANI 151,1 REPERTORIO MÉTRICO 198:6

a	b	b	c	c	d	CATRO ESTROFAS (4d) 6 VERSOS
8	8	8	8	8	8	

TEXTO DO CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL E PROPOSTA DE EDIÇÃO:

81 **A** deus grad' oje mia senhor
 por que eu posso veer
 - ca nunca eu vira prazer
 no mundo ja per outra ren
 quand' averei eu nunca ben
 semlo deq' l' deus non der

Ser meu esto e ser mia senhor.

A Deus grad' oje, mia senhor,
 porque vos eu posso veer!
 Ca nunca eu vira prazer
 no mundo ja per outra ren.
 5 Quand' averei eu nunca ben,
 se mi-o Deus i de vos non der!

Ser meu est' e ser mia senhor
 fremosa ca d' este poder
 q' mi d' faz atal aver
 q' uo faraxemen
 pda do corpo do sen
 l' uo eu fuer n' poder

II Sei-m' eu est' e sei, mia senhor
 fremosa, ca d' este poder
 que mi Deus faz atal aver
 10 que vos vejo, fará-xe-m' en
 perda do corpo e do sen,
 u vos eu veer non poder.

Mas mentren' uos veer poder
 e poder con vosco falar
 por deq' am' n' querer dar
 deus mas b' uo eu e
 en atanto' enon rogarey
 d' por mia morte mia senhor

III Mais, mentr' eu vos veer poder
 e poder con vosco falar,
 15 por Deus a min non querer dar
 de vos mais ben ca mi oje
 eu (a) tanto, e non rogarey
 Deus por mia morte, mia senhor.

E se me Deus vosso ben der
 e me non ar quisey guisar
 vosco q' me possa durar
 non hanera mester ca sei
 ca logo a rogar averei
 d' por mia morte mia senhor

IV
 20 E se me Deus vosso ben der,
 e me non ar quisey guisar
 vosco que me possa durar,
 non mi averá mester; ca sei
 ca log(o) a rogar averei
 Deus por mia morte, mia senhor.

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
1B2	A Deus grad'oje, mia senhor (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
1B2	porque vos eu posso veer (*) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
"1A3	Ca nunca eu vira pracer (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	no mundo ja per outra ren (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
1B2	Quand'averei eu nunca ben (**) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	se mi-o Deus i de vos non der (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
1B2	Sei-m'eu est'e sei, mia senhor (***) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
"1A3	fremosa, ca deste poder (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	que mi Deus faz atal aver (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	que vos vejo, fará-xe-m'en (*) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	perda do corpo e do sen (****) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	u vos eu veer non poder (*****) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
1B2	Mais mentr'eu vos veer poder (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
"1A3	e poder con vosco falar (*****) (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	por Deus a min non querer dar (*****) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
1B2	de vos mais ben ca mi ojei (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
"1A3	eu'tanto, e non rogarei (o ó)(o o ó) (o o ó)
1B2	Deus por mia morte, mia senhor (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
1B2	E se me Deus vosso ben der (*) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
1B2	e me non ar quiser guisar (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
"1A3	vosco que me possa durar (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	non mi averá mester ca sei (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
"1A3	ca log'a rogar averei (o ó)(o o ó)(o o ó)
1B2	Deus por mia morte, mia senhor (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)

(*) diástole por contigüidade de tónicas.

(**) tempo marcado no acento secundario.

(***) tempo marcado en sílaba átona.

(****) pé invertido.

(*****) sístole.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	3, 8, 14, 17, 21 e 23.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
1	1B2	1B2	1B2	1B2
2	1B2	"1A3	"1A3	1B2
3	"1A3	1B2	1B2	"1A3
4	1B2	1B2	1B2	1B2
5	1B2	1B2	"1A3	"1A3
6	1B2	1B2	1B2	1B2

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B2	=	β^1	{8}
"1A3	=	$\sigma\alpha^2$	{6}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga con alternancia rítmica que obedece a unha perfecta simetría entre os bímetros iámbicos predominantes e os trímetros anapésticos co pé inicial incompleto nos segundos versos (II e III), nos terceiros (I e IV) e nos quintos (III e IV). Esta alternancia, ademais de ter unha posible causa melódica, aparece asociada aos artificios da rima (*coblas doblas* con dúas *palabras perdudas* no primeiro e último versos con inversión nas últimas estrofas).

Os dous módulos de ritmo teñen esta disposición nas catro estofas:

I	II	III	IV
$\beta^1 \beta^1 \sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\beta^1 \sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \beta^1 \beta^1$	$\beta^1 \sigma\alpha^2 \beta^1 \beta^1 \sigma\alpha^2 \beta^1$	$\beta^1 \beta^1 \sigma\alpha^2 \beta^1 \sigma\alpha^2 \beta^1$

Esta cantiga aparece no apógrafo con diversos erros do copista que son motivo de intervención na edición de D^a Carolina. Concordamos coas súas intervencións no caso da substitución de *plazer* por *prazer* no terceiro, se ben podería sen innecesaria esta intervención xa que esta forma, ademais de presunto castelanismo, podería ser un cultismo, acorde con outras formas da mesma familia léxica que aparecen documentadas no galego-portugués medieval¹²³. Tamén asumimos a solución dada ao 7º verso, repetido por cambio de folia no cancionero, na que opta pola solución con sinalefa evitando a hipermetría.

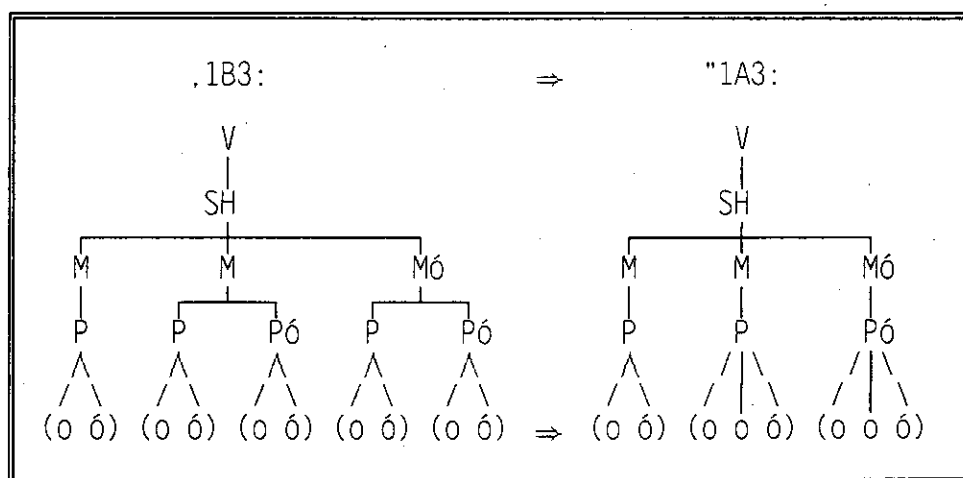
Non consideramos pertinente a intervención do décimo verso no que substitúe a forma do presente de indicativo polo subxuntivo, que ao noso entender altera o contraste entre a expresión dunha situación real que motivou o agradecemento a Deus inicial (*que vos vejo*) e a virtual perda desa situación (*u vos eu veer non poder*).

Nas dúas últimas estrofas hai outros erros do copista no versos 16 e 17 e no 23 que son motivo doutras intervencións da editora. Concorda plenamente coa súa proposta para este último verso coa resolución en sinalefa do encontro vocálico, mantendo o isosilabismo. Tamén asumimos a lectura do verso 16 onde nun evidente erro aparece interpolada unha forma algo confusa *mhoeuei / mhogeuei*. Sen embargo discrepamos da solución dada ao seguinte verso para evitar a hipermetría eliminando a conxunción *e*, que consideramos necesaria no contexto sintáctico-semántico.

¹²³ Na lingua medieval aparece a forma *plazenteyro* así como o dobrete *plazimento / prazimento*, co que se podería pensar noutro dobrete similar coa forma principal da familia léxica.

A nosa proposta é ler *eu* no inicio do verso, producíndose un encontro vocálico co prótese da palabra seguinte que nos resolve o problema da regularización métrica.

Con estas intervencións mantemos o isosilabismo e a periodicidade rítmica dentro dunha alternancia simétrica entre os bímetros iámbicos predominantes e os trímetros anapésticos dun superhemistiquio co pé inicial incompleto e bisílabo. Precisamente esta alternancia, ademais de estar motivada por hipotéticos cambios na melodía ou na execución musical ou a consecuencia do desprazamento dos acentos ou tempos marcados, podería explicarse como aplicación da *regra transformacional* da posible elisión das categorías marcadas como fortes, directamente dominadas por categorías débiles noutro verso iámbico que vimos observando nas análises do presente apartado, a *pentapodia* ou trímetro dun superhemistiquio co metro inicial incompleto, como se pode apreciar na representación arbórea:



LVII

VASCO GIL
A. 154
(VASCONZELOS: C. A. n. 154)

TEXTO

- I Ay mia senhor! quero-vus preguntar
 pois que vus ides e eu non poss'ir
 vosco per ren, e sen grad'a partir-
 m'-ei eu de vos e de vosco morar,
5 Ay eu cativo! por Deus ¿que farei?
 Ay eu cativo, que non poderei
 prender conselho, pois sen vos ficar'!
- II Non sei og'eu tan bon conselhador
 que me podesse bon conselho dar
10 na mui gran coita que ei d'endurar,
 u vus eu non vir', fremeosa mia senhor.
 Ay eu cativo! de mi que será?
 ay eu cativo, que ei por vos ja
 viver en cuita, mentr'eu vivo for'!
- III 15 E os meus olhos non poden veer
 prazer, en mentr'eu vivo for', per ren,
 poi vus non viren, meu lum'e meu ben;
 e por aquesto querria saber
 Ay, eu cativ', e que será de mi?
20 Ay, eu cativ, e mal-dia naci
 poi ei de vos alongad'a viver

EDICIÓNS:

- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1577).

REPERTORIO DE TAVANI 152,1 REPERTORIO MÉTRICO 161:100

a	b	a	b	c	c	b	TRES ESTROFAS (3s)
10	10	10	10	10	10	10	7 VERSOS

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
2BA3 ¹	Ay mia senhor! quero-vus preguntar (o ó)(o ó) (o o ó) (o o ó)
,1B3	pois que vus ides e eu non poss'ir (o ó)(o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
2BA3 ¹	vosco per ren, e sen grad'a partir- (*) (o ó)(o ó) (o o ó)(o ó ó)
2BA3 ¹	m'-ei eu de vos e de vosco morar (o ó) (o ó) (o o ó)(o o ó)
2B"A3	Ay eu cativo! por Deus que farei (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)
2B"A3	Ay eu cativo, que non poderei (o ó)(o ó) (o ó) (o o ó)
,1B3	prender conselho pois sen vos ficar (o ó) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)
,1B3	Non sei og'eu tan bon conselhador (**) (o ó)(o ó) (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)
,1B3	que me podesse bon conselho dar (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
2B"A3	na gran coita que ei d'endurar (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)
,1B3	u vus non vir, fremosa mia senhor (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
2B"A3	Ay eu cativo! de mi que será? (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)
2B"A3	Ay eu cativo, que ei por vos ja (o ó) (o ó) (o ó) (o o ó)
,1B3	viver en cuita mentr'eu vivo for (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
2B"A3	E os meus olhos non poden veer (***) (o ó) (o ó) (o ó)(o o ó)
,1B3	prazer, en mentr'eu vivo for, per ren (o ó) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
2B"A3	pois vus non viren, meu lum'e meu ben (o ó) (o ó) (o ó)(o o ó)
2B"A3	e por aquesto querria saber (o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)
,1B3	Ay eu cativ'e que será de mi? (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
,1B3	Ay eu cativ'e mal <u>dia</u> naci (****) (o ó) (o ó)(o ó) (o ó)(o ó)
2BA3 ¹	pois ei de vos alongad'a viver! (o ó) (o ó) (o o ó)(o o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado no acento secundario.

(***) tempo marcado en sílaba átona.

(****) diástole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
2BA3 ¹	(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)	1, 3, 4 e 21.
,1B3	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	2, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 19, 20
2B"A3	(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	2BA3 ¹	,1B3	2B"A3
2	,1B3	,1B3	,1B3
3	2BA3 ¹	2B"A3	2B"A3
4	2BA3 ¹	,1B3	2BA3 ¹
5	2B"A3	2B"A3	,1B3
6	2B"A3	2B"A3	,1B3
7	,1B3	,1B3	2BA3 ¹

EQUIVALENCIA, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

2BA3 ¹	= $\beta^5 \cdot \alpha^1$	{12-1}
2B"A3	= $\beta^5 \cdot \alpha^2$	{12-2}
,1B3	= $\sigma\beta^3$	{16}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia rítmica formada por trimetros iámbicos dun superhemistiquio e mixtos de dous hemistiquios iámbico-anapesticos con dous metros no segundo hemistiquio, estando este completo ou co primeiro metro incompleto e bisílabo.

Os módulos de ritmo teñen a seguinte disposición nas tres estrofas:

I	II	III
$\beta^5\alpha^1 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1$ $\beta^5\alpha^1 \beta^5\alpha^2 \beta^5\alpha^2 \sigma\beta^3$	$\sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^2$ $\sigma\beta^3 \beta^5\alpha^2 \beta^5\alpha^2 \sigma\beta^3$	$\beta^5\alpha^2 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^2$ $\beta^5\alpha^2 \sigma\beta^3 \sigma\beta^3 \beta^5\alpha^1$

A alternancia rítmica aparece cunha perfecta simetría xa que en cada estrofa hai idéntico ritmo nos versos 3-4 e 5-6: Tamén é idéntico o ritmo dos versos 1 e 3 nas estrofas I e II; o dos versos 1 e 2 na II e o dos versos 2 e 7 na I. En canto ao ritmo dos versos das tres estrofas, este coincide no segundo verso das 3, no terceiro da II e da III e no quinto, sexto e sétimo da I e da II, sendo unicamente dispares os primeiros e cuartos versos das tres estrofas.

Como se pode observar estes cambios no ritmo son análogos e obedecen a causas similares ás sinaladas en análises anteriores, que tamén podemos relacionar con hipotéticos cambios melódicos. Asemade a variante do segundo hemistiquio é consecuencia da aplicación do principio das categorías facultativas por elisión da átona inicial¹²⁴.

¹²⁴ Vid. análises VII, pax. 351 e XLVII, pax. 520.

4.4 OUTRAS ANÁLISES:

Neste apartado incluíremos aqueles casos de versificación acentual nas cantigas medievais galego-portuguesas que, non entrando nos apartados anteriores ao non seren cantigas paralelísticas ou de mestría, teñen un ritmo perfectamente periódico, xunto con outras composicións que, sendo cantigas paralelísticas ou de mestría, presentan algunha anomalía na estrutura e no ritmo, sen que esta teña necesariamente que afectar á súa consideración e caracterización xeral como cantiga que presenta unha forma métrica rítmica.

Por razóns metodolóxicas e de extensión do traballo prescindiremos da maioría das cantigas de mestría que, formadas por versos de oito ou dez sílabas, manteñen un ritmo iámbico máis ou menos periódico que, como indicamos de forma reiterada no apartado anterior, non podemos determinar se é unha simple coincidencia engadida ao isosilabismo pertinente, ou ben é o trazo caracterizador da versificación con anomalías aparentes que se subsanarían na execución cantada.

Á marxe da precisión anterior, tamén limitaremos as análises no caso das cantigas de refrán sen paralelismo a aqueles casos máis evidentes de ritmo perfectamente periódico, xunto cos que se comportan na periodicidade e na alternancia rítmica de forma análoga ao observado para as cantigas paralelísticas e de mestría nas análises anteriores. Nestas análises só presentaremos aqueles casos que resulten paradigmáticos ou que poidan servir para confrontar e reiterar o observado nas análises dos apartados anteriores en orde a poder tirar as conclusións pertinentes nesta parte.

Ademais dos casos citados prestaremos atención a determinados textos de versificación singular, próxima á dos descordos, incluíndo tamén dentro destes a algún poema que, figurando nos cancioneiros, ten cuestionada a súa pertenza ao período trobadoresco, de termos en conta o expresado en diversos estudos sobre a formación dos cancioneiros e os problemas de autoría, como o de Anna Ferrari¹²⁵ e especialmente os de António Resende de Oliveira¹²⁶.

¹²⁵ Vid. FERRARI (1979).

¹²⁶ Vid. OLIVEIRA (1994) e (1995).

FÓRMULAS DE:	
ITERACIÓN	TIPO DE RITMO
PNLP1 PNLP1'	"2A4
PR1 ¹²⁷	2"A4
PR2 PR3 PR3'	2B"A4
PNLP2 PNLP2'	2 B4
PNLP2"	2A4
NP	"2"A4
R1	1A2
R2	1B1

ANÁLISE DO RITMO:

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas
 Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas
 (o ó)(o o ó)|| (o o ó)(o o ó)
 so aquestas avè- laneiras frolidas (*)
 (o o ó)(o o ó)|| (o ó)(o o ó)
 so aqeste ramo d'estas avelanas (**)
 so aqeste ramo frolido bailemos
 so aqeste ramo sol que nós bailemos
 (-ó)(o ó)(o ó) || (o ó)(o o ó)
 e quen for velida como nós, velidas,
 e quen for louçana como nós, louçanas
 (-ó)(o ó)(o ó)|| (-ó)(o ó)(o ó)
 e quen ben parecer como nós parecemos
 (o o ó)(o o ó)|| (o o ó)(o o ó)
 Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos
 (o ó)(o o ó) || (o ó)(o o ó)
 se amigo amar,
 (o oó)(o o ó)
 verrá bailar.
 (o ó)(o ó)

(*) palabra dividida polo hemistiquio con tempo marcado no acento secundario.

(**) pé invertido.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"2A4	(o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	1 e 7.
2"A4	(o o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	2 e 5.
2B"A4	(-ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	8, 11, 14 e 17.
2 B4	(-ó)(o ó)(o ó) (-ó)(o ó)(o ó)	3 e 9.
2A4	(o o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	15.
"2"A4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	13.
1A2	(o o ó)(o o ó)	4, 10 e 16 (1º DO REFRÁN)
1B1	(o ó)(o ó)	6, 12 e 18 (2º DO REFRÁN)

¹²⁷ Con PR1, PR2, PR3 e PR3' indicamos os tres versos que ademais de figurar repetidos e interpolados no refrán en cada unha das tres estrofas, constitúen un caso de paralelismo secundario que en propiedade non se ha de considerar como leixa-pren nin como refrán.

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	"2A4	"2A4	"2"A4
2	2"A4	2B"A4	2B"A4
3	2 B4	2 B4	2A4
4 (R1)	1A2	1A2	1A2
5	2"A4	2B"A4	2"BA4
6 (R2)	1B1	1B1	1B1

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2A4	= $\alpha^2 \alpha^1$	{2-1}
2"A4	= $\alpha^1 \alpha^2$	{1-2}
2A4	= $\alpha^1 \alpha^1$	{1-1}
"2"A4	= $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
1A2	= α^1	{1}
2B"A4	= $\beta^4 \alpha^2$	{11-2}
2 B4	= $\beta^4 \beta^4$	{11-11}
1B1	= β^5	{12}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de tipo paralelístico formada por versos de dous hemistiquios no corpo da *cobra* e dun só hemistiquio no refrán. O ritmo mantén unha alternancia regular tanto no corpo da *cobra* como no refrán, estando este formado por un bímetro anapestico e un monómetro iámbico entre os que se interpola un verso que é a repetición do segundo nas estrofas I e II, sendo igualmente paralelo dos anteriores o da III. Nos versos do corpo da *cobra* predomina o ritmo anapéstico, alternado os tetrámetros co primeiro hemistiquio incompleto e bisílabo dos primeiros versos paralelos das estrofas I e II co que ten incompleto o segundo (segundo verso

da primeira estrofa, repetido e interpolado no refrán), co que ten os os dous hemistiquios incompletos (verso non paralelo que inicia a terceira estrofa) e co completo (segundo verso paralelo na III estrofa).

Tamén podemos apreciar esa mesma alternancia nos tetrámetros mixtos iámbo-anapésticos co pé e metro iniciais incompletos no 1º hemistiquio e co pé inicial incompleto e bisílabo no segundo, no verso repetido e interpolado no refrán da II estrofa e nos que se dá o paralelismo secundario na III. Son tetrámetros iámbicos co pé e metro iniciais dos dous hemistiquios incompletos os segundos versos paralelos das dúas primeiras estrofas.

Está diversidade aparente de metros queda reducida a catro módulos de ritmo, dous iámbicos e dous anapésticos, que se poden derivar aplicando o principio das categorías facultativas, tendo esta disposición nas tres estrofas:

I	II	III
$\alpha^2\alpha^1 \alpha^1\alpha^2 \beta^4\beta^4 \alpha^1 \alpha^1\alpha^2 \beta^5$	$\alpha^2\alpha^1 \beta^4\alpha^2 \beta^4\beta^4 \alpha^1 \beta^4\alpha^2 \beta^5$	$\alpha^2\alpha^2 \beta^4\alpha^2 \alpha^1\alpha^1 \alpha^1 \beta^4\alpha^2 \beta^5$

Outro aspecto significativo nesta cantiga é a división en hemistiquios no interior de palabra no verso repetido e interpolado no refrán da primeira estrofa, que é necesaria para o mantemento do ritmo e que, sendo unha infracción ao principio da pausa, é a única división posible dentro dos principios da métrica rítmica galega, dada a dimensión e a estrutura deste verso.

Esta cantiga foi sinalada por Carballo Calero como precedente das *muiñeiras*¹²⁸, sen embargo consideramos que esta afirmación só é válida para os versos anapésticos, o mesmo que se indicou noutras análises¹²⁹.

¹²⁸ Cfr. CARBALLO CALERO (1975: 176).

¹²⁹ Vid. entre outras X. pax. 362.

LIX

D. AFONSO X, REI DE CASTELA

B.470;

(NUNES: AMOR XXVII)

TEXTO

- I Par Deus, senhor,
 enquant'eu ffor
 de vós tam alongado,
 nunc(a) en mayor
 5 coyta d'amor,
 nen atam coyado
 foy eno mundo
 por sa senhor
 homen que fosse nado,
 10 penado, penado.
- II Se[n] nulha ren,
 sen vosso ben,
 que tant'ey desejado
 que já o ssem
 15 perdi por em,
 e viv'atormentado,
 ssem vosso bem
 de morrer en
 ced'é muy guisado,
 20 penado, penado.
- III Ca, log'aly
 hu vos eu vy,
 fuy d'amor afficado
 tam muyt'en mi
 25 que non dormi,
 nen ouve gasalhado
 e, sse m'este mal
 durar assy,
 eu nunca fosse nado,
 30 penado, penado.

EDICIÓNS:

- CARBALLO CALERO R. e GARCÍA RODRÍGUEZ C. (1983: 22-23 n.3).
- LANG (1899: 499).
- MOLTENI (1880: n. 362).
- NUNES (1921: 240-41).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 133-34).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-1964: n. 412).

a a b a a b a a b b	TRES ESTROFAS (3s)
4 4 6' 4 4 6' 4 4 6' 5'	9+1 VERSOS

TEXTO DO CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL E PROPOSTA DE EDIÇÃO:

P ar de senhor en quanten for Deus tanse alongado Nunca en mayor Coita d'amor Nen atan coitado foi eno mundo por sa senhor <u>homen que fosse nado</u> <u>penado penado</u> <u>Se nullo ren</u> <u>Sen vosso ben</u> <u>Que vosso ben de fado</u> <u>Que se ossem p</u> <u>perdi por en</u> <u>e viva atormentado</u> <u>sen vosso ben</u> <u>de morrer en</u> <u>ced'é mui guizado</u> <u>penado, penado</u> <u>Disser</u> <u>Cede vosse gasado</u> <u>penado penado</u> <u>Calceado</u> <u>bu vos en uv</u> <u>que d'amor affado</u> <u>que mueren en</u> <u>que non duron</u> <u>Nen ouve gasalhado</u> <u>e se meste mal durar assi</u> <u>Se a nunca fosse nado</u> <u>penado penado</u>	I 5 10 II 15 20 III 25 30	Par Deus, senhor, enquant'eu for de vós tan alongado, nunca en maior coita d'amor, nen atan coitado foi eno mundo por sa senhor homen que fosse nado, penado, penado. Se nullo ren sen vosso ben, que tant'ei desejado, que ja o sen perdi por en, e viv'atormentado sen vosso ben de morrer en ced'é mui guizado, penado, penado. Ca log'ali u vos eu vi, fui d'amor aficado tan muit'en mi que non dormi, nen ouve gasalhado e, se m'este mal durar assi, eu nunca fosse nado, penado, penado.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹³⁰ Tavani segue as intervenções da edição de Nunes, coas que trata de regularizar a medida dos versos. Sen embargo non repara que no verso 7º das estrofas I e III hai *palavra perdida*, feito sinalado por Nunes nas notas que acompanan a edição.

ANÁLISE DO RITMO:

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	(ESTROFAS I E II)
1B1	Par Deus, senhor (o ó) (o ó)
1B1	enquant'eu for (o ó) (o ó)
1A2	de vós tan alongado (o o ó)(o o ó)
1B2	nunca en maior (-ó)(o ó) (o ó)
1B1	coita d'amor (*) (o ó) (o ó)
1B2	nen atan coitado (-ó)(o ó) (o ó)
1B1	foi eno mundo (o ó)(o ó)
1B1	por sa senhor (o ó)(o ó)
1B2	homen que fosse nado (*) (o ó) (o ó)(o ó)
:2B2	penado, penado. (o ó) (o ó)
1B1	Se nulha ren (o ó)(o ó)
1B1	sen vosso ben (o ó)(o ó)
1A2	que tant'ei desejado (o o ó) (o o ó)
1B1	que ja o sen (o ó)(o ó)
1B1	perdi por en (o ó)(o ó)
1B2	e viv'atormentado (**) (o ó)(o ó)(o ó)
1B1	sen vosso ben (o ó)(o ó)
1B1	de morrer en (***) (o ó)(o ó)
1B2	ced'ê mui guisado, (*) (-ó)(o ó) (o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado no acento secundario.

(***) sístole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	(ESTROFA III)
1B1	Ca log'ali
1B1	(o ó)(o ó)
1A2	u vos eu vi,
1B1	(o ó)(o ó)
1A2	fui d'amor aficado
1B1	(o o ó)(o o ó)
1B1	tan muit'en mi
1B1	(o ó) (o ó)
1B1	que non dormi,
1B1	(o ó) (o ó)
1B2	nen ouve gasalhado (*)
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)
1B2	e, se m'este mal
1B1	(-ó) (o ó)(o ó)
1B1	durar assi,
1B1	(o ó)(o ó)
1B2	eu nunca fosse nado,
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)

(*) tempo marcado no acento secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS	RIMA
1B2	(-o)(o ó)(o ó)	4 e 27. 6 e 19.	-X ³ -ado
1A2	(o o ó) (o o ó)	3, 13, e 23.	-ado
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	9, 16, 26 e 29	-ado
;2B2	(o ó) (o ó)	10, 20, 30 (REFRÁN)	-ado
1B1	(o ó) (o ó)	TODOS OS DEMAIS	-X ³

X³ representa a RIMA "a": -ór (I s); -én (II s); -í (III s) e o artificio de *palavra perduda* (v.7 -úndo e v. 27 -ál).

ESTROFAS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10(R)
I	1B1	1B1	1A2	1B2	1B1	1B2	1B1	1B1	,1B2	;2B2
II	1B1	1B1	1A2	1B1	1B1	,1B2	1B1	1B1	1B2	;2B2
III	1B1	1B1	1A2	1B1	1B1	,1B2	1B2	1B1	,1B2	;2B2

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B1	=	β^5	{12}
,1B2	=	β^3	{10}
1B2	=	β^4	{11}
1A2	=	α^1	{1}
;2B2	=	$\beta^7 \beta^7$	{19-19}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

No texto do apógrafo podemos apreciar unha anotación marxinal de Colocci *Discordi* que define o carácter desta composición, o que conleva, entre outros aspectos, a non pertinencia do isosilabismo. Á vista da análise realizada, debemos considerar que estamos diante dunha cantiga con versificación acentual pura con ritmo regular e alternancia rítmica limitada a determinados versos coa mesma disposición nas tres estrofas.

Predomina o ritmo iámbico, sendo a maioría dos versos monómetros (tetrásílabos nunha escansión silábica) que alternan cos bímetros dun só hemistiquio co metro inicial incompleto (hexasílabos) e co pé e metro iniciais incompletos (pentasílabos). Só hai dous hemistiquios no verso que constúe o refrán, marcado por unha pausa pronunciada na reiteración do vocábulo *penado*, sendo un bímeter iámbico cos dous metros incompletos. O ritmo cambia a anapéstico nos terceiros versos das tres estrofas, sendo estes bímetros dun só hemistiquio.

A rima tamén aparece relacionada coa permanencia e os cambios no ritmo, como se pode apreciar no cadro da páxina anterior, coincidindo a totalidade dos monómetros cos versos con *rima masculina*. En tanto que todos os versos anapésticos e os bímetros co metro inicial incompleto teñen *rima feminina*, o mesmo que o refrán.

Os módulos de ritmo teñen a seguinte disposición nas estrofas:

I	II	III
$\beta^5 \beta^5 \alpha^1 \beta^4 \beta^5$ $\beta^4 \beta^5 \beta^5 \beta^3 \beta^7 \beta^7$	$\beta^5 \beta^5 \alpha^1 \beta^5 \beta^5$ $\beta^3 \beta^5 \beta^5 \beta^3 \beta^7 \beta^7$	$\beta^5 \beta^5 \alpha^1 \beta^5 \beta^5$ $\beta^3 \beta^4 \beta^5 \beta^3 \beta^7 \beta^7$

Ademais dunha posible derivación, en aplicación das regras categoriais, da totalidade dos módulos iámbicos¹³¹, coincide non só o ritmo senón o tipo de verso nos tres primeiros, nos quintos e nos oitavos das tres estrofas, coindidindo tamén o cuarto e o sexto (II e III), o sétimo (I e II) e o noveno (I e III).

Na nosa proposta de edición seguimos o texto do cancionero, prescindindo das intervencións realizadas por outros editores tendentes a establecer un maior isosilabismo, totalmente innecesario neste tipo de poemas, que sen embargo rompe a periodicidade rítmica.

¹³¹ Vid. análises VII. pax 351 e XI. pax. 366.

LX

BERNAL DE BONAVAL
B. 1066; V. 657
(NUNES: AMOR CCX)

TEXTO

- I A dona que eu am'e tenho por senhor
 amostrade-mh-a Deus, se vos en prazer for,
 se non dade-mh-a morte.
- II A que tenh'eu por lume d'estes olhos meus
5 e por que choran sempr(e) amostrade-mh-a Deus,
 se non dade-mh-a morte.
- III Essa que Vós fezestes melhor parecer
 de quantas sei, ay Deus, fazede-mh-a veer,
 se non dade-mh-a morte.
- IV 10 Ay Deus, que mh-a fezestes mais ca min amar,
 mostrade-mh-a hu possa con ela falar,
 se non dade-mh-a morte.

EDICIÓNS:

- INDINI (1978: 112-116 n. 5)
- NUNES (1921: 232-33).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1070).
- PICCOLO (1951: n. 2)

REPERTORIO DE TAVANI 22,2 REPERTORIO MÉTRICO 26:44

a	a	b	CATRO ESTROFAS (4s) 2+1 VERSOS
12	12	6'	

PROPOSTA DE EDICIÓN¹³²:

- I A dona que eu am'e tenho por senhor,
amostrade-mi-a Deus, se vos en prazer for,
senon dade-mi-a morte.
- II A que tenh'eu por lume d'estes olhos meus
5 e por que choran sempre, amostrade-mh-a Deus,
senon dade-mi-a morte.
- III Essa que Vós fezeistes melhor parecer
de quantas sei, ai Deus, fazed-mi-a veer,
senon dade-mi-a morte.
- IV 10 Ai Deus, que mi-a fezeistes mais ca min amar,
mostrade-mi-a u possa con ela falar,
senon dade-mi-a morte.

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	ANÁLISE DO RITMO:
1B3	A dona que eu am'e tenho por senhor (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
2A,B4	amostrade-mi-a deus, se vos en prazer for (o o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
1A2	senon dade-mi-a morte (o o ó)(o o ó)
1B3	A que tenh'eu por lume d'estes olhos meus (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
,2BA4	e por que choran sempre, amostrade-mi-a Deus (o ó)(o ó)(o ó) (o o ó)(o o ó)
,2B"A4	Essa que Vós fezeistes melhor parecer (*) (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)
1B3	de quantas sei, ai Deus, fazed-mi-a veer (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
1B3	Ai Deus, que mi-a fezeistes mais ca min amar (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)
,2B"A4	mostrade-mi-a u possa con ela falar, (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)

(*) *iambic reversal*.

¹³² Seguimos no esencial a edición de Nunes coa harmonización gráfica das demais propostas de edición. Prescindimos da intervención que Nunes realiza no v. 5. quen suprime a vocal final en *sempre*. Tamén variámos en parte a puntuación.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
1B3	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	1, 4, 8 e 10.
1A2	(o o ó)(o o ó)	3, 6, 9 e 12 (R)
2A,B4	(o o ó)(o o ó)∥(o ó)(o ó)(o ó)	2.
,2BA4	(o ó)(o ó)(o ó)∥(o o ó)(o o ó)	5.
,2B"A4	(o ó)(o ó)(o ó)∥(o ó)(o o ó)	7 e 11.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
	1B3	1B3	,2B"A4	1B3
2	2A,B4	,2BA4	1B3	,2B"A4
3(R)	1A2.....			

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1B3	=	$\sigma\beta^1$	{14}
1A2	=	α^1	{1}
2A,B4	=	$\alpha^1\beta^3$	{1-10}
,2BA4	=	$\beta^3\alpha^1$	{10-1}
,2B"A4	=	$\beta^3\alpha^2$	{10-2}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de refrán con alternancia de ritmos. O ritmo predominante é o iámbico con trímetros dun superhemistiquio na metade dos versos dos dísticos, sendo os restantes tetrámetros mixtos (anapesto-iámbico co metro inicial do segundo hemistiquio incompleto no segundo verso; iambo-anapéstico co metro inicial do primeiro hemistiquio incompleto no cuarto e co metro inicial dos dous hemistiquios, sendo bisílabo o primeiro pé do segundo nos versos sétimo e duodécimo).

O verso que constitúe o refrán é un bímetro anapéstico dun só hemistiquio, coincidindo co hemistiquio anapéstico dos segundos versos das dúas primeiras estrofas. Deste módulo de ritmo tamén se deriva o módulo anapéstico dos outros dous tetrámetros mixtos en aplicación do principio das categorías facultativas por elisión da sílaba débil inicial. Podemos observar unha certa simetría na disposición dos módulos de ritmo nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\sigma\beta^1$ α^1 β^3	$\sigma\beta^1$ β^3 α^1	β^3 α^1 $\sigma\beta^1$	$\sigma\beta^1$ β^3 α^2
α^1	α^1	α^1	α^1

O único problema que se nos presenta na edición é a eliminación no quinto verso dunha pausa imprescindible para o sentido do verso que realiza Nunes para proceder á supresión da vocal final de *sempre*. Esta intervención está inxustificada, ademais de ser innecesaria, xa que altera o sentido do verso. Unha vez máis o editor optou pola harmonización silábica, solución que, fronte ao que vimos observando na maioría das análises, rompe neste caso o ritmo.

Na nosa proposta mantemos o ritmo, sendo a hipermetría resultante só aparente de aplicarmos a regra pola que non se han de computar na escansión as sílabas postónicas en final de hemistiquio, xunto co principio das sílabas extramétricas da versificación acentual.

LXI

GOLPARRO

B.1266; V.872

NUNES AMIGO: CCCCLXXIX

TEXTO

I Mal faç'eu, velida, que ora non vou
 veer meu amigo, pois que me mandou
 que foss'[oj']eu con el ena sagraçon
 5 fazer oraçon
 a San Creeçon;
 d'ir ei coraçon
 a San Creeçon.

II E non me devedes, mia madr', a guardar
 ca, se la non fôr, morrerei con pesar.
 10 ca, u s'el ia, disse-m'esta razõ:
 fazer oraçon
 a San Creeçon;
 d'ir ei coraçon
 a San Creeçon.

EDICIÓNS:

- NUNES (1928: 200).
- PAXECO, E. e MACHADO, J. P. (1949-64: n.1215).

REPERTORIO DE TAVANI: Golp 58,1 REPERTORIO MÉTRICO 44:1

a a b b b b b	DÚAS ESTROFAS (2s)
11 11 11 5 5 5 5	3+4 VERSOS

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

1266 Golparro
 Mal faça velida q'ora n'ou
 veer meu amigo pois q' me mandou
 q' fosse con el ena sagraçon
 5 faça oraçon a san ceeçon
 d'ir ei coraçon
 a san ceeçon
 E non me devedes mia madre guardar
 ca se la non for morrerei co pesar
 10 ca u s'el ia disse m'esta razõ
 d'ir ei coraçon
 a san ceeçon

GOLPARRO
 Mal faça velida q'ora n'ou
 veer meu amigo pois q' me mandou
 q' fosse con el ena sagraçon
 5 faça oraçon a san ceeçon
 d'ir ei coraçon
 a san ceeçon
 E non me devedes mia madre guardar
 ca se la non for morrerei co pesar
 10 ca u s'el ia disse m'esta razõ
 d'ir ei coraçon
 a san ceeçon

PROPOSTA DE EDICION:

- I Mal faç'eu, velida, que ora non vou
veer meu amigo, pois que me mandou
que foss'eu con el ena sagraçon
fazer oraçon a San Treeçon;
5 d'ir ei coraçon a San Treeçon.
- II E non me devedes, mia madre, guardar
ca, se la non fôr, morrerei con pesar,
ca, u s[e] el ia, disse-m'esta razon:
fazer oraçon a San Treeçon;
10 d'ir ei coraçon a San Treeçon.

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
NP1	"2"A4
NP2	"2"A4
NP3	"2"A4
R1	"2"A4
R2	"2"A4
NP1'	"2"A4
NP2'	"2A4
NP3'	"2A4

ANÁLISE DO RITMO:

Mal faç'eu, velida, que ora non vou
(o ó)(o o ó) || (o ó)(o o ó)
veer meu amigo, pois que me mandou
(oó) (o o ó) || (o ó)(o o ó)
que foss'eu con el ena sagraçon (*)
(o ó) (o o ó) || (o ó)(o o ó)
fazer oraçon a San Treeçon
(o ó)(o o ó) || (o ó) (oo ó)
d'ir ei coraçon a San Treeçon
(o ó) (o o ó) || (o ó) (oo ó)
E non me devedes, mia madre, guardar
(o ó) (o o ó) || (o ó)(o o ó)
ca, se la non fôr, morrerei con pesar
(o ó)(o o ó) || (o o ó) (o o ó)
ca, u s[e] el ia, disse-m'esta razon
(o ó) (o o ó) || (o o ó)(o o ó)

(*) Diástole por contigüidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"2"A4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	TODOS AGÁS 7 e 8
"2A2	(o ó)(o o ó) (o o ó)(o o ó)	7 e 8

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS DÚAS ESTROFAS					
	1	2	3	4 (R1)	5 (R2)	VERSOS
I	"2"A4	"2"A4	"2"A4	"2"A4	"2"A4	
II	"2"A4	"2A4	"2A4	"2"A4	"2"A4	

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2"A4 = $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
"2A4 = $\alpha^2 \alpha^1$	{2-1}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Esta cantiga, a única deste autor¹³³ que conservamos nos cancioneiros, ten un ritmo anapéstico perfectamente periódico, estando formada por tetrámetros de dous hemistiquios cos pés iniciais incompletos na totalidade dos versos, agás na segunda estrofa (versos 7 e 8), que tamén son tetrámetros anapésticos pero co segundo hemistiquio completo.

A ausencia de paralelismo non é impedimento para que se poida observar nesta cantiga unha regularidade rítmica absoluta, xa que o módulo de ritmo α^2 , o máis común, pode derivarse de α^1 , o outro módulo, en aplicación do principio das categorías facultativas¹³⁴, tendo estes módulos a seguinte disposición nas dúas estrofas:

I	II
$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2$	$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^1 \alpha^2 \alpha^1$
$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2$	$\alpha^2 \alpha^2 \alpha^2 \alpha^2$

¹³³ Presuntamente sería un xograr galego, tendo en conta a súa ubicación nos cancioneiros. Vid. OLIVEIRA (1994: 352).

¹³⁴ A alternancia e derivabilidade destes dous módulos anapésticos foi reiteradamente sinalada en análises anteriores no apartado 4.2 e no presente apartado (Vid. LVIII, pax. 572).

Ademais da periodicidade hai que salientar a coincidencia entre o ritmo desta cantiga e o sinalado para as *muñeiras*, coincidindo neste aspecto co observado noutras análises anteriores¹³⁵.

En canto aos problemas que plantexa a edición de Nunes temos en primeiro lugar o do nome do "santo", nunha lectura errada por seguir a M. Pidal que o propio Nunes rectifica dous anos despois na edición incluída no seu documentado artigo sobre a identidade de *San Treeson*. A intervención que realiza no verso 3º para manter o isosilabismo mediante unha interpolación rompe o ritmo, ademais de resultar algo forzada a acumulación de sinalefas, sendo ademais innecesaria para a regularidade na escansión silábica se prescindimos das átonas en final de hemistiquio.

Fronte a estas intervencións seguimos o texto nos apógrafos: No primeiro verso da 2ª estrofa seguimos o texto de V. que aparece confuso *madre guardar*, admitindo sen embargo que puidese ser *madr'aguardar*. A única intervención na que nos afastamos dos cancineiros é a do terceiro verso da 2ª estrofa, eliminando a sinalefa para manter o mesmo ritmo. Tamén procedemos a editar o refrán con versos longos, seguindo o recomendado por Rodrigues Lapa, co que a forma rítmica da versificación é idéntica para a totalidade de versos da primeira estrofa.

Con relación ao refrán observamos unha perfecta complementariedade sintáctica con relación aos versos do corpo da *cobra*, especialmente na primeira estrofa na que aparece o *enjabementent* que afecta aos dous primeiros versos e ao terceiro e primeiro do refrán. Este fenómeno xa foi sinalado en análises de cantigas paralelísticas¹³⁶.

¹³⁵ Vid. VIII. pax. 356; X. pax. 362; XI. pax. 371; XVII. pax. 394 e XIX. pax. 400.

¹³⁶ Vid. VIII pax. 356 e X. pax. 361.

LXII

¿JOAN LOBEIRA?¹³⁷B.244 e 246 bis ou 230 e 322 bis
(REALI 1965: 245-6)

TEXTO

- I Senhor genta,
 mí tormenta
 voss'amor em guisa tal,
 que tormenta
5 que eu senta
 outra non m'é ben nen mal,
 mays la vossa m'é mortal!
 Leonoreta,
 fin roseta,
10 bela sobre toda fror,
 fin roseta,
 non me meta
 en tal coi[ta] voss'amor!
- II Das que vejo
15 non desejo
 outra senhor se vós non,
 e desejo,
 tan sobejo,
 mataria hñu leom,
20 senhor do meu coraçom:
 Leonoreta,
 fin roseta,
 [bela sobre toda fror,
 fin roseta,
25 non me meta
 en tal coita voss'amor!]
- III Mha ventura
 en loucura
 me meteo de vos amar.
30 É loucura,
 que me dura,
 que me non posso én quitar.
 Ay fremusura sem par!
 Leonoreta,
35 fin rosetta,
 [bela sobre toda fror,
 fin roseta,
 non me meta
 en tal coita voss'amor!]

¹³⁷ A atribución desta cantiga a J. Lobeira que figura no cancioneiro foi cuestionada por Anna Ferrari que considera que se trata dunha interpolación serodia. A. Resende de Oliveira participa da mesma opinión. Vid. FERRARI (1979: 31-33) e OLIVEIRA (1994: 365-66).

EDICIÓNS:

- AVALLE-ARCE (1986: 77).
- BELL (1925: 37-38).
- BELTRÁN (1991: 48-49).
- BRAGA (1870: 284-85).
- MOLTENI (1880: n.230 e 232 bis).
- NUNES (1932: 1-7 n.1).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 45).
- PAXECO, E. e MACHADO, J. P. (1949-64: n. 228).
- PELLEGRINI (1928: 24-25 n. 29).
- VASCONZELOS (1918: 113-117).

REPERTORIO DE TAVANI: Jlob 71,4 REPERTORIO METRICO 30:1¹³⁸.

a a b a a b b c c d c c d	TRES ESTROFAS (3s)
3' 3' 7 3' 3' 7 7 3' 3' 7 3' 3' 7	7+6 VERSOS

ANÁLISE DO RITMO:

(ESTROFA I)

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	
1A1	Senhor genta (o o ó)
1A1	mi tormenta (o o ó)
2'A3	voss'amor em guisa tal (o o ó) (-ó)(o o ó)
1A1	que tormenta (o o ó)
1A1	que eu senta (o o ó)
2'A3	outra non m'é ben nen mal (o o ó) (-ó)(o o ó)
2A2	mays la vossa m'é mortal (o o ó) (o o ó)
1A1	Leonoreta (*) (o o ó)
1A1	fin rosetta (o o ó)
2A2	bela sobre toda fror, (o o ó) (o o ó)
1A1	non me meta (o o ó)
2A2	en tal coi[ta] voss'amor! (o o ó) (o o ó)

(*) sinérese en -eo- posible causa do erro do copista.

¹³⁸ Cfr. TAVANI (1967): «Ammettendo rima interna si possono riunire i vv. nello schema: 7'a: 7b: 7'a: 7b: 7b: 7'C: 7D: 7'C: 7D.».

FÓRMULAS DE TIPO DE RITMO	(ESTROFAS II E III ¹³⁹)
1A1	Das que vejo (o o ó)
1A1	non desejo (o o ó)
'1A3	outra senhor se vós non, (-ó)(o o ó) (o o ó)
1A1	e desejo (o o ó)
1A1	tan sóbejo, (o o ó)
2'A3	mataria hũu leom, (o o ó) (-ó)(o oó)
"1"A3	senhor do meu coraçom: (o ó) (o ó) (o o ó)
1A1	Mha ventura (o o ó)
1A1	en loucura (o o ó)
2'A3	me meteo de vos amar (o o ó) (-ó)(o o ó)
1A1	E loucura (o o ó)
1A1	que me dura, (o o ó)
2'A3	que me non posso en quitar (*) (o o ó) (-ó) (o o ó)
'1A3	Ay fremusura sem par: (-ó) (o o ó)(o o ó)

(*)sinalefa *poss'én quitar*.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS (*)
1A1	(o o ó)	1, 2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 27, 28, 30 e 31.
2A2	(o o ó) (o o ó)	7, 10, 13.
2'A3	(o o ó) (-ó)(o o ó)	3, 6, 19, 29 e 32.
'1A3	(-ó)(o o ó)(o o ó)	16 e 33.
"1"A3	(o ó)(o ó)(o o ó)	20.
(*) Os versos 21 a 26 e 34 a 39 son a repetición de 8 a 13 por constituíren o REFRÁN.		

¹³⁹ Os versos correspondentes ao refrán xa foron analisados na 1ª E.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS		
	I	II	III
1	1A1	1A1	1A1
2	1A1	1A1	1A1
3	2'A3	'1A3	2'A3
4	1A1	1A1	1A1
5	1A1	1A1	1A1
6	2'A3	2'A3	2'A3
7	2A2	"1"A3	'1A3
8 (R1)	1A1	1A1	1A1
9 (R2)	1A1	1A1	1A1
10 (R3)	2A2	2A2	2A2
11 (R4)	1A1	1A1	1A1
12 (R5)	1A1	1A1	1A1
13 (R6)	2A2	2A2	2A2

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

1A1	=	α^4	{4}
2A2	=	$\alpha^4 \alpha^4$	{4-4}
2'A3	=	$\alpha^4 \alpha^3$	{4-3}
'1A3	=	$\sigma \alpha^3$	{7}
"1"A3	=	$\sigma \alpha^4$	{22}

COMENTARIO RÍTMICO E ECDÓTICO:

Cantiga de ritmo periódico anapéstico que na edición que seguimos está formada por catro clases de versos na escansión rítmica: monómetros (os trisílabos); bímetros de dous hemistiquios (o verso que precede ao refrán na primeira estrofa e o terceiro e sexto do refrán); trímetros de dous hemistiquios co primeiro pé do segundo H. incompleto e monosílabo (terceiro verso da primeira e terceira estrofas e sexto das tres); trimetros dun superhemistiquio co pé inicial incompleto e monosílabo (terceiro da segunda e o que precede ao refrán na terceira) e cos dous primeiros pés incompletos e bisílabos (o que precede ao refrán na 3ª).

Nos versos do refrán hai pois un único módulo de ritmo que tamén é o que predomina nos restantes versos. Esta é a disposición dos catro módulos de ritmo nas tres estrofas:

I	II	III
$\alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^3 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^3 \alpha^4 \alpha^4$ $\alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^4 \alpha^4 \sigma \alpha^3 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^3 \sigma \alpha^4$ $\alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4$	$\alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^3 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^3 \sigma \alpha^3$ $\alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \alpha^4$

Tanto a edición que seguimos como a maioría das outras no se corresponden na disposición dos versos coa forma na que aparecen no apógrafo, xa que neste cada secuencia de dous versos trisílabos forma un verso. Dona Carolina Michaëlis xustificou a edición con trisílabos en base á rareza do fenómeno da *binnenreim* na lírica galego-portuguesa.

Non obstante, xa que nun e noutro caso aparecen os mesmos módulos de ritmo, resulta irrelevante a edición seguindo a forma do cancionero ou dividindo os versos a fin de evitar a rima interna, fenómeno que como se indicou na primeira parte xa existía na versificación medio-latina.

Se o ritmo do refrán é totalmente regular, tamén podemos apreciar como os cambios de módulo nos restantes versos aparecen dentro dunha orde, sendo os terceiros (I e III) e os sextos (I, II e III) os veros nos que aparece o outro módulo (bímetro incompleto). Ademais o terceiro verso sería susceptible de división en hemistiquios. Os únicos versos formados por un superhemistiquio indivisible son os máis implicados nas relacións pragmáticas (DIÁLOGO UNIMEMBRE), formando a figura retórica do APÓSTROFE, ademais de dar paso ao refrán na 2ª E 3ª estrofas (V. 20 e 33).

Admitindo a disposición máis común nas edición teremos un tipo de estrofa que harmóniza coa forma métrica dos *Lais* e *Descordos* provenzais e franceses e tamén aparece en composicións de carácter satírico como as de AFONSO X (V.74 e 74ª; B. 491 na 1ª estrofa) ou GUILLEM DE BERGUEDÀ (C. R Pill.-Carst.: 210/22), nas que riman entre si estes trisílabos monómetros anapésticos, seguidos de bímetros ou trímetros coa mesma (BERGUEDÀ) ou diferente rima (AFONSO X).

Finalmente e, sen entrar no problema da autoría ou na cuestión das orixes do *Amadís*, tendo en conta a perfecta periodicidade regular que se observa no refrán, cabería preguntarse se non se trata dunha *cantiga de seguir* construída a partir dos versos do refrán que constuína en si, ou formaban parte dunha canción precedente.

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO-NUMÉRICO DO VERSO:

"2"A4	= $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}
2"A4	= $\alpha^1 \alpha^2$	{1-2}
1A2	= α^1	{1}
2 B4	= $\beta^4 \beta^4$	{11-11}
1B1	= β^3	{12}

COMENTARIO RÍTMICO:

Composición de ritmo regular alternante, tanto no corpo da cantiga como no refrán. Está formada por tetrámetros anápesticos co primeiro pé dos dous hemistiquios incompleto e bísilabo nos primeiros versos paralelos ou con só o segundo incompleto nos versos paralelos repetidos e interpolados no refrán, xunto cos tetrámetros iámbicos co pé e metro iniciais dos dous hemistiquios incompletos nos segundos versos paralelos. O refrán está formado versos dun só hemistiquio: bímetro anapéstico e monómetro iámbico respectivamente.

Esta alternancia regular no ritmo está totalmente ligada ao fenómeno do paralelismo. Así, partindo dun ritmo inicial anapéstico nos primeiros versos paralelos que se mantén nos que os seguen (os que aparecen repetidos e interpolados no refrán), pásase a un ritmo iámbico nos outros versos paralelos, mantendo a estrutura simétrica con tetrámetros incompletos. O primeiro verso do refrán coincide cos primeiros versos paralelos no ritmo anapéstico e o segundo verso cos outros versos paralelos no ritmo iámbico. Os dous versos do refrán están formados polas unidades menores dos ritmos que constan de dous pés completos.

O módulo anapéstico do refrán, repetido e recibindo a aplicación da regra categorial, forma os tetrámetros anapésticos. O módulo iámbico do refrán deriva dos que forman os tetrámetros iámbicos en aplicación da regra categorial por elidirse o metro fraco inicial (reducido xa a unha única sílaba). Todos estes módulos de ritmo teñen a seguinte disposición nas dúas estrofas:

I	II
$\alpha^2\alpha^2 \alpha^1\alpha^2 \beta^4\beta^4 \alpha^1 \alpha^1\alpha^2 \beta^5$	$\alpha^2\alpha^2 \beta^4\alpha^2 \beta^4\beta^4 \alpha^1 \beta^4\alpha^2 \beta^5$

O texto desta cantiga vén a coincidir con outra de Airas Nunes que foi obxecto da análise LVIII, plantexando unha vez máis a cuestión da intertextualidade, que se nos presenta problemática de considerarmos que esta composición precede á de Airas Nunes, autor cronoloxicamente anterior a Joan Zorro.

A intertextualidade tamén se manifesta nas características e singularidades do ritmo, xa que esta cántiga precisa, para o mantemento do ritmo, da división en hemistiquios no interior de palabra, no verso paralelo repetido e interpolado no refrán.

Finalmente aludiremos á coincidencia do ritmo dos versos paralelos iniciais, e o dos repetidos e reiterados, co das *muiñeiras*, feito do que xa nos ocupamos na análise da cantiga de Airas Nunes¹⁴¹.

¹⁴¹ Vid. pax. 572 NOTAS N° 128 e 129.

LXIV

LOPO JOGRAR
B. 1248; V. 853
(NUNES: AMIGO CCCCLX)

TEXTO

Pois vós, meu amigo, morar
queredes en casa del-rei,
fazed'al'o que vos direi,
se Nostro Senhor vos empar:
5 doede-vos vós do meu mal,
que por vós lev'e non por al.

EDICIÓN:

- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-1964: n. 1046):

REPERTORIO DE TAVANI 86,8 REPERTORIO MÉTRICO 160:360.

a	b	b	a	c	c	UNHA ESTROFA (1c)
8	8	8	8	8	8	SEIS VERSOS

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

1248 *Lopo Joqram*
Pois vós meu amigo morar
Querdes en casa del Rey
fazed'al'o que vos direi
se nro senhor vos empar
doede-vos vós do meu mal
por que vos lev'e non por al.

Pois vós meu amigo morar
queredes en casa del rey
fazed'al'o que vos direi
se nro senhor vos empar
doede-vos vós do meu mal
por que vos lev'e non por al.

PROPOSTA DE EDICIÓN:

Pois vós, meu amigo, morar
queredes en casa del-rei,
fazed'al, o que vos direi,
se Nostro Senhor vos empar:
5 doede-vos vós do meu mal,
por que vos lev'e non por al.

FÓRMULAS DE
TIPO DE RITMO

ANÁLISE DO RITMO

"1A3	Pois vós, meu amigo, morar (o ó) (o o ó)(o o ó)
"1A3	queredes en casa del-rei (o ó)(o o ó)(o o ó)
"1A3	fazed'al, o que vos direi (o ó)(o o ó)(o o ó)
"1A3	se Nostro senhor vos empar (o ó) (o o ó) (o o ó)
"1A3	doede-vos vós do meu mal (oó)(o o ó) (o o ó)
1B2	por que vos lev'e non por al (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	1, 2, 3, 4 e 5.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	6

ESTRUTURA RÍTMICA DA ESTROFA					
1	2	3	4	5	6 VERSOS
"1A3	"1A3	"1A3	"1A3	"1A3	1B2

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"1A3	=	$\sigma\alpha^2$	{6}
1B2	=	β^1	{8}

COMENTARIO RÍTMICO E EEDÓTICO:

Cantiga formada por unha única estrofa e que en opinión de Nunes¹⁴² podería estar incompleta. Mantén un ritmo totalmente regular na totalidade dos versos, sendo estes trímetros anapésticos dun superhemistiquio co pé inicial incompleto e bisílabo, coa única excepción do último no que o ritmo cambia a iámbico, sendo un bímetro dun só hemistiquio.

Desde o punto de vista da escansión silábica, todos estes versos teñen oito sílabas polo que unha vez máis podemos apreciar como se asocian a periodicidade rítmica e o isosilabismo. A disposición dos módulos de ritmo sería a seguinte:

I
$\sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2 \beta^1$

Nesta análise podemos apreciar como aparecen os mesmos módulos de ritmo que figuraban nas cantigas de mestría formadas por octosílabos e con alternancia rítmica que xa foron obxecto de análise no apartado anterior¹⁴³, coa precisión de que nesta cantiga hai unha inversión do predominio do ritmo, que é anapéstico, fronte ao iámbico das cantigas de mestría. O cambio que se observa no verso final podería estar relacionado con procedementos iterativos de aceptarmos a suxerencia de Nunes de os dous últimos versos formaban o refrán. En todo caso, sexa cantiga completa ou fragmentaria e, dentro desta, cantiga de mestría ou de refrán, o mantemento e a mudanza no ritmo poden deberse á suposta melodía que non se nos transmitiu.

¹⁴² Cfr. NUNES (1926-28: T. III 392).

¹⁴³ Vid. 4.3: XLV. pax. 506-7; XLIX. pax. 522-23; LV pax. 552-53; e LVI. pax. 559-60.

Na nosa proposta de edición consideramos como aceptable, variándolle a puntuación, a intervención de Nunes no terceiro verso a fin de lle dar sentido á expresión que figura nos apógrafos, admitindo que se puidese tratar doutra forma deturpada. Sen embargo non consideramos procedente a outra intervención do editor, quen sen necesidade cambia a orde das palabras no inicio do último verso, alterando en parte o seu sentido e forzando o ritmo.

LXV

MARTIN CODAX

PV. 6; B. 1283; V. 889.
(FERREIRA: Cantiga VI)

TEXT0

- I Eno sagrado en Vigo,
 bailava corpo velido.
 Amor ei...
- II En Vigo, no sagrado
 5 bailava corpo delgado.
 Amor ei...
- III Bailava corpo delgado,
 que nunc'ouven'amado.
 Amor ei...
- IV 10 Bailava corpo velido,
 que nunc'ouven'amigo.
 Amor ei...
- V Que nunc'ouven'amigo,
 ergas no sagrad'en Vigo.
 15 Amor ei...
- VI Que nunc'ouven'amado,
 ergas en Vigo, no sagrado.
 Amor ei...

EDICIÓNS:

- BELL (1923: n. 6).
- CUNHA (1956: 74).
- NUNES (1921: 360-61).
- NUNES (1926-28: 445 n. 496).
- OVIEDO (1916: n. 6).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 96).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-64: n. 1232).
- SPAGGIARI (1980: 400-401).

REPERTORIO DE TAVANI: MartCod 91,3 REPERTORIO MÉTRICO:26: 119

a 7'	a 7'	b 3	SEIS ESTROFAS (6a) 2+1 VERSOS	GRUPO DE CORRESPONDENCIAS PARALELÍSTICAS A2
---------	---------	--------	----------------------------------	------------------------------------------------

PROPOSTA DE EDIÇÃO¹⁴⁴:

- I Eno sagrado en Vigo,
bailava corpo velido.
Amor ei...
- II En Vigo, no sagrado
5 bailava corpo delgado.
Amor ei...
- III Bailava corpo velido,
que nunc'ouver'amigo.
Amor ei...
- IV 10 Bailava corpo delgado..
que nunc'ouver'amado.
Amor ei...
- V Que nunc'ouver'amigo,
ergas no sagrad'en Vigo.
15 Amor ei...
- VI Que nunc'ouver'amado,
ergas en Vigo, no sagrado.
Amor ei...

FÓRMULAS DE		ANÁLISE DO RITMO:
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO	
PNLP1 PNLP1'	,1B2	Eno sagrad' en Vigo (*) En Vigo, no sagrado
PLP1 PLP1'		(o ó)(o ó)(o ó) bailava corpo velido
R	"1"A3	bailava corpo delgado (o ó)(o ó)(o o ó)
PLP2 PLP2'	1A1	Amor ei (o o ó)
PNLP2 PNLP2'	,1B2	que nunc'ouver'amigo que nunc'ouver'amado (o ó)(o ó)(o ó)
	1B2	ergas no <u>sagrad'en</u> Vigo (**) ergas en Vigo, no sagrado (o ó)(o ó)(o ó)(o ó)

(*) *iambic reversal*.

(**) tempo marcado en sílaba átona en *en* que ocasiona sístole forzada na palabra anterior e diástole igualmente forzada na posterior.

¹⁴⁴ Coincide no esencial coa de Ferreira agás no intercambio das estrofas para acomodalas ás normas do paralelismo.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
,1B2	(o ó)(o ó)(o ó)	1, 4, 8, 11, 13 e 16.
"1"A3	(o ó)(o ó)(o o ó)	2, 5, 7 e 10.
1A1	(o o ó)	3, 6, 9, 12, 15 e 18 (REFRÁN).
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	14 e 17.

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
	1	,1B2	,1B2	"1"A3 ¹	"1"A3 ^{1°}	,1B2 ²
2	"1"A3 ¹	"1"A2 ^{1°}	,1B2 ²	,1B2 ^{2°}	1B2	1B2
3(R)	1A1.....					
O LEIXA-PREN ESTÁ REPRESENTADO POR 1/ ^{1°} E 2/ ^{2°} PARA OS PRIMEIROS E SEGUNDOS VERSOS PARALELOS RESPECTIVAMENTE.						

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

,1B2	=	β^3	{10}
"1"A3	=	$\sigma\alpha^4$	{22}
1A1	=	α^4	{4}
1B2	=	β^1	{8}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia rítmica similar á que observamos noutras composicións do mesmo autor xa analizadas¹⁴⁵, condicionada polos artificios do paralelismo. Está formada por bímetros iámbicos co metro inicial incompleto nos primeiros versos paralelos sen leixa-pren e nos segundos versos que interveñen no leixa-pren, sendo bímetros iámbicos completos

¹⁴⁵ Vid. 3.2.1.1 pax. 278-283 e 4.2: XX, pax. 401-403; XXIII, pax. 411-414; XXIV, pax. 415-419.

os versos paralelos finais que tampouco interveñen no leixa-pren. Teñen ritmo anapéstico os segundos versos dos dísticos das primeiras estrofas (os primeiros do leixa-pren), sendo trímetros dun superhemistiquio cos pés iniciais incompletos, xunto co refrán (monómetro). Os módulos de de ritmo teñen a disposición nas estrofas que se aprecia no esquema:

I	II	III	IV	V	VI
β^3 α^4	β^3 α^4	α^4 β^3	α^4 β^3	β^3 β^1	β^3 β^1
α^4	α^4	α^4	α^4	α^4	α^4

O paralelismo ten un carácter circular, sendo paralelos os versos finais con respecto dos iniciais, formando un fenómeno de "leixa-pren secundario" que dá a volta á composición, cambiando o ritmo, retornando ao ritmo dos versos iniciais e mantenso o ritmo con versos cos metros completos. O único problema rítmico aparece no verso 14 cunha sístole forzada, despois dun tempo marcado en átona seguido de diástole que é a única posibilidade de manter o ritmo en *no ságrad'én Vigò*. No caso contrario tería como alternativas o cambio a ritmo anapéstico, prescindindo da sinalefa *ergas no sagrado en Vigo* ou consideralo aritmico.

(o ó) (o o ó) (o o ó)

Por este motivo e porque é a única composición deste autor que se nos transmitiu sen música, impedíndonos a verificación precisa do seu ritmo no apoio melódico, prescindimos de incluíla no apartado 4.2 no que figuran as análises das outras seis cantigas de Martin Codax.

LXVI

NUNO PERES (ou FERNANDES ou TREEZ)

B.1202; V. 807

(NUNES: AMIGO CCCCXXIX)

TEXT0

- I Non vou eu a San Clemenço
 orar e faço gram razon,
 ca el non mi tolhe a coita
 que trago no meu coraçon,
 5 nen mi aduz o meu amigo,
 pero lho rogu'e lho digo.
- II Non vou eu a San Clemenço,
 nen el non se nembra de mi,
 nen mi aduz o meu amigo,
 10 que sempr'amei, des que o vi,
 nen mi aduz o meu amigo,
 pero lho rogu'e lho digo.
- III Ca, se el m[e] adussesse
 o que me faz penad'andar,
 15 nunca tantos estadaes
 arderan ant'o seu altar,
 nen mi aduz o meu amigo,
 pero lho rogu'e lho digo.
- IV Ca, se el m[e] adussesse
 20 o por que eu moiro d'amor,
 nunca tantos estadaes
 arderan ant'o meu senhor
 non mi aduz o meu amigo,
 pero lho rogu'e lho digo.
- V 25 Pois eu e[n] mia voontade
 de o non veer son ben fis;
 que porrei par caridade
 ant'el candeas de Paris?
 non mi aduz o meu amigo,
 30 pero lho rogu'e lho digo.
- VI En mi tolher meu amigo
 filhou comigo perfia,
 por end'ardará, vos digo,
 ant'el lume de bogia,
 35 nen mi aduz o meu amigo,
 pero lho rogu'e lho digo.

EDICIÓNS:

- NUNES (1921: 317-18).
- PAXECO E. e MACHADO J.P. (1949-64: n. 1150).

REPERTORIO DE TAVANI NuTrz 110,3 REPERTORIO MÉTRICO

a) 244:9* I, III, IV

a b c b d d 7' 8 7' 8 7' 7'	TRES ESTROFAS (3s) 4+2 VERSOS
--------------------------------	----------------------------------

b) 58:7* VI

a b a b a a 7' 7' 7' 7' 7' 7'	UNHA ESTROFA (1s) 4+2 VERSOS
----------------------------------	---------------------------------

c) 99:60* V

a b a b c c 7' 8 7' 8 7' 7'	UNHA ESTROFA (1s) 4+2 VERSOS
--------------------------------	---------------------------------

d) 227:1* II

a b c b c c 7' 8 7' 8 7' 7'	UNHA ESTROFA (1s) 4+2 VERSOS
--------------------------------	---------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERACIÓN	TIPO DE RITMO
RP1	'1B2
NP	1B2
NP	"1A3
NP	"1A3
R1/RP2	'1B2
R2	"1"A3
NP	"1A3
NP	1B2

ANÁLISE DO RITMO¹⁴⁶
(ESTROFAS I E II)

Non vou eu a San Clemenço
 (-ó) (o ó)(o ó) (o ó)
 orar e faço gram razon
 (o ó)(o ó)(o ó) (o ó)
 ca el non mi tolhe a coita
 (o ó) (o o ó)(o o ó)
 que trago no meu corazón
 (o ó)(o o ó) (o o ó)
 nen mi aduz o meu amigo
 (-ó) (o ó)(o ó)(o ó)
 pero lho rogu'e lho digo
 (o ó) (o ó) (o o ó)
 nen el non se nembra de mi
 (o ó) (o o ó) (o o ó)
 que sempr'amei, des que o vi
 (o ó) (o ó) (o ó)(o ó)

¹⁴⁶ RP1, RP2, RP3 e RP4 representan respectivamente os versos repetidos que nesta composición aparecen á marxe do paralelismo.

FÓRMULAS DE		(ESTROFAS III, IV, V E VI ¹⁴⁷)
ITERAÇÃO	TIPO DE RITMO	
RP3	'1B2	Ca, se el m[e] àdussesse (*)
NP	1B2	(-ó) (o ó) (o ó)(o ó) o que me faz penad'andar
RP4	'1B2	(o ó)(o ó) (o ó)(o ó) nunca tantos estadaes
PNLP		(-ó)(o ó)(o ó)(o ó) arderan ant'o seu altar
PNLP	1B2	arderan ant'o meu senhor (o ó)(o ó) (o ó) (o ó)
NP	"1A3	o por que eu moiro d'amor (o ó) (o o ó)(o o ó)
NP	"1"A3	Pois eu e[n] mia voontade (o ó)(o ó) (oo ó)
NP	"1A3	de o non veer son ben fis (**) (o ó)(o oó) (o o ó)
NP	'1B2	que porrei par caridade (*) (-ó)(o ó) (o ó)(o ó)
NP	1B2	ant'el candeas de Paris (**) (o ó) (o ó)(o ó)(o ó)
NP	"1"A3	En mi tolher meu amigo (o ó)(o ó) (o o ó)
NP	"1"A3	filhou comigo perfia (o ó) (o ó)(o o ó)
NP	'1B2	por end'arderá, vos digo (***) (-ó)(o ó)(o ó) (o ó)
NP	'1B2	ant'el lume de bogia (**) (-ó) (o ó)(o ó)(o ó)

(*) tempo marcado no acento secundario.

(**) tempo marcado en sílaba átona.

(***) tempo marcado no acento secundario ou diástole por contiguidade de tónicas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'1B2	(-ó)(o ó)(o ó)(o ó)	1, 5, 7, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 27, 29, 33, 34 e 35.
1B2	(o ó)(o ó)(o ó)(o ó)	2, 9, 10, 14, 16, 22, 24 e 28.
"1A3	(o ó)(o o ó)(o o ó)	3, 4, 8 e 26.
"1"A3	(o ó)(o ó)(o o ó)	2, 6, 12, 18, 20, 24, 25, 30, 31, 32, e 36.

¹⁴⁷ Os versos correspondentes ao refrán xa foron analisados nas dúas primeiras estrofas.

VERSOS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS SEIS ESTROFAS					
	I	II	III	IV	V	VI
1	'1B2 ¹	'1B2 ¹	'1B2 ³	'1B2 ³	"1"A3	"1"A3
2	1B2	"1A3	1B2	"1"A3	"1A3	"1"A3
3	"1A3	'1B2 ²	'1B2 ^o	'1B2 ^o	'1B2	'1B2
4	"1A3	1B2	1B2	1B2	1B2	'1B2
5 (R1)	'1B2 ²					
6 (R2)	"1"A3.....					

OS VERSOS REPETIDOS ESTÁN REPRESENTADOS POR ¹ E ³, PARA OS VERSOS INICIAIS REPETIDOS NAS ESTROFAS I-II E III-IV, POR ² PARA VERSO DO REFRÁN REPETIDO COMO TERCEIRO DE II E COMO ^o PARA O TERCEIRO REPETIDO NAS ESTROFAS III E IV.

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'1B2 = β^2	{9}
"1"A3 = $\sigma\alpha^4$	{22}
"1A3 = $\sigma\alpha^2$	{6}
1B2 = β^1	{8}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga de refrán non paralelística na que se observa unha alternancia rítmica dentro dunha simetría case perfecta formada por bímetros iámbicos dun hemistiquio, completos ou co pé inicial incompleto, e por trímetros anapésticos dun superhemistiquio co pé ou pés iniciais incompletos e bisílabos. Na escansión silábica podemos observar un caso da denominada *lei de Mussafia* na alternancia de versos graves de sete sílabas e agudos de oito. A correlación na escansión rítmica está nos versos iámbicos co pé inicial ou anapésticos cos pés iniciais incompletos nos de sete, fronte aos versos iámbicos completos ou anapésticos cun único pé incompleto nos octosílabos.

Esta correlación tamén se dá no terceiro verso da primeira estrofa, que, sendo un octosílabo grave¹⁴⁸ e o único caso de *palavra perduda* nesta composición, ten unha estrutura rítmica común cos demais octosílabos agudos que figuran no poema.

Asemade podemos observar unha correspondencia perfecta na alternancia que vemos na estrutura rítmica das estrofas. Así todos os versos repetidos no corpo das estrofas (iniciais das catro primeiras e terceiros da terceira e cuarta) coinciden no tipo de ritmo co primeiro verso do refrán, ademais do terceiro da segunda repetido neste. Tamén hai unha coincidencia no ritmo entre os versos iniciais das outras dúas estrofas e o segundo do refrán. Os módulos de ritmo teñen esta disposición nas seis estrofas:

I	II	III	IV	V	VI
$\beta^2 \beta^1 \sigma\alpha^2 \sigma\alpha^2$ $\beta^2 \sigma\alpha^4$	$\beta^2 \sigma\alpha^2 \beta^2 \beta^1$ $\beta^2 \sigma\alpha^4$	$\beta^2 \beta^1 \beta^2 \beta^1$ $\beta^2 \sigma\alpha^4$	$\beta^2 \sigma\alpha^4 \beta^2 \beta^1$ $\beta^2 \sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4 \sigma\alpha^2 \beta^2 \beta^1$ $\beta^2 \sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4 \sigma\alpha^4 \beta^2 \beta^2$ $\beta^2 \sigma\alpha^4$

O ritmo predominante é o iámbico que aparece nunha proporción de 8:16 no corpo da cantiga, fronte a 1:1 no refrán, sendo tamén bímetros iámbicos incompletos os versos repetidos. A alternancia na escansión silábica no corpo da cinco primeiras estrofas dá paso ao isosilabismo na sexta, aparecendo nesta unicamente os dous módulos de ritmo que forman o refrán.

Vemos pois como aparecen na composición de forma simultánea un verso que Lapa consideraba como propio da poesía popular tradicional como é o *redondillo* de sete sílabas, e o octosílabo que consideraba como característico da poesía cortesá e que, con terminación aguda, era o verso

¹⁴⁸ Tavani non reparou neste aspecto no *Repertorio*. Esta anomalía non resulta coherente cunha suposta aplicación da *lei de Mussafia* na escansión desta cantiga. A explicación desta "infracción do isosilabismo" radica no carácter fundamentalmente rítmico deste poema.

favorito da canción lírica occitana ou francesa¹⁴⁹ e que, ademais de constatarse a súa presenza na lírica trobadoresca e na poesía medio-latina, na súa forma rítmica plena xa aparecía nos dímetros iámbicos dos *Himnos ambrosianos*.

¹⁴⁹ Vid. LAPA (1981: 225-227).

LXVII

PAI CALVO
B. 1236; V. 841
(NUNES: AMIGO CCCCIL)

TEXTO

- I Foi-s'o namorado,
 madr'e non o vejo:
 e viv'eu coitado
 e moiro con desejo:
5 torto mi ten ora
 o meu namorado,
 que tant'alhur mora
 e sen meu mandado.
- II Foi-s'el con perfia,
10 por mi fazer guerra;
 nembrar-se devia
 de que muito m'erra:
 torto mi ten ora
 o meu namorado,
15 que tant'alhur mora
 e sen meu mandado.
- III De pran con mentira
 mi andava sen falha,
 ca se foi con ira,
20 mais, se Deus mi valha,
 torto mi ten ora
 o meu namorado,
 que tant'alhur mora
 e sen meu mandado.
- IV 25 Non quis meter guarda
 de min que seria
 e quant'alá tarda
 é por seu mal dia;
 torto mi ten ora
30 o meu namorado,
 que tant'alhur mora
 e sen meu mandado.

EDICIÓN:

- PAXECO E. e MACHADO J.P. (1949-64: n. 1150).

a) 37:31

a 11'	a 11'	b 11'	b 11'	CATRO ESTROFAS (4s) 2+2 VERSOS
----------	----------	----------	----------	-----------------------------------

b) 112:8

a 5'	b 5'	a 5'	b 5'	c 5'	d 5'	c 5'	d 5'	CATRO ESTROFAS (4s) 4+4 VERSOS
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	-----------------------------------

TEXTO DOS APÓGRAFOS:

123^c *Par caluo*
 Foyso namorado madre novo ueno
 E ny men coycado e moço co' dizen
 Torco mi te ora d'ora namorado
 E amallur mora e se men mandada
 Foyssel co' perfia por mi fazer guerra
 He' brasso denya de q' muyco meira
 Torco: --
 Depra comecora mbandana se falha
 Ace foy con lina
 Triaxo se do' mi zalha
 Torco: --
 No q' me' guarda lemi q' seria
 E q' talha'arda e' se' mal dia
 Torco mi te ora: --

p a e . caluo
 Foyso namorado madre no ueno
 E ny men coycado e moço co' dizejo
 Torco mi se' ora o' men namorado
 q' talha'arda mora e se men madad
 Foyssel co' perfia
 por mi fazer guerra
 He' brasso denya de q' muyco meira
 Torco: --
 Depra comecora
 mbandana se falha
 Ace foy con lina
 Triaxo se do' mi zalha
 Torco: --
 Non quis me' guarda
 lemi q' seria
 E q' talha'arda
 e' se' mal dia
 Torco mi te ora

¹⁵⁰ Tavani non repara que hai un verso hipermétrico nos apógrafos que é o que corresponde ao 4º da edición de Nunes e ao 2º de editalo como aparece nos cancioneiros, tendo 6 ou 12 sílabas. Previamente Nunes tampouco observou este aspecto nas anotacións da súa edición figurando como pentasílabo. Cfr. NUNES (1926-28: Vol. III, 384).

PROPOSTA DE EDIÇÃO:

- I Foi-s'o namorado, madre, non o vejo,
e viv'eu coitado, e moiro con desejo:
torto mi ten ora o meu namorado,
que tant'alhur mora e sen meu mandado.
- II 5 Foi-s'el con perfia, por mi fazer guerra;
nembrar-se devia de que muito m'erra:
torto mi ten ora o meu namorado,
que tant'alhur mora e sen meu mandado.
- III 10 De pran con mentira mi andava sen falha,
ca se foi con ira, mais, se Deus mi valha,
torto mi ten ora o meu namorado,
que tant'alhur mora e sen meu mandado.
- IV 15 Non quis meter guarda de min que seria
e quant'alá tarda é por seu mal dia;
torto mi ten ora o meu namorado,
que tant'alhur mora e sen meu mandado.

FÓRMULAS DE		ANÁLISE DO RITMO:
ITERA- ÇÃO	TIPO DE RITMO	
NP	"2A B4	Foi-s'o namorado, madre, non o vejo (*) (ó ó)(o o ó) (-ó)(o ó)(o ó)
NP	"2A,B4	e viv'eu coitado, e moiro con desejo (o ó)(o o ó) (o ó)(o ó) (o ó)
R1	2B"A4	torto mi ten ora o meu namorado (-ó)(o ó)(o ó) (o ó) (o o ó)
R2	"2"A4	que tant'alhur mora e sen meu mandado (o ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)
NP	"2"A4	Foi-s'el con perfia, por mi fazer guerra (o ó) (o o ó) (o ó)(o o ó)
NP	"2"A4	nembrar-se devia de que muito m'erra (o ó) (o o ó) (o ó)(o o ó)
NP	"2"A4	De pran con mentira mi andava sen falha (o ó) (o o ó) (o ó)(o o ó)
NP	"2"A4	ca se foi con ira, mais, se Deus mi valha (**) (o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)
NP	"2"A4	Non quis meter guarda de min que seria (o ó)(o o ó) (o ó) (o o ó)
NP	"2"A4	e quant'alá tarda é por seu mal dia (**) (o ó) (o o ó) (o ó) (o o ó)

(*) tempo marcado em sílaba átona seguida doutras dúas átonas.

(**) tempo marcado em sílaba átona en palabra monosílaba seguida por outras dúas monosílabas.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
"2A B4	(o ó)(o o ó) (-ó)(o ó)(o ó)	1
"2A,B4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o ó)(o ó)	2
2B"A4	(-ó)(o ó)(o ó) (o ó)(o o ó)	3, 7, 11 e 15 (R2).
"2"A4	(o ó)(o o ó) (o ó)(o o ó)	TODOS OS DEMAIS

VERSOS	ESTRUTURA RÍTMICA DAS CATRO ESTROFAS			
	I	II	III	IV
1	"2A B4	"2"A4	"2"A4	"2"A4
2	"2A,B4	"2"A4	"2"A4	"2"A4
3(R1)	2B"A4.....			
4(R2)	"2"A4.....			

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

"2A B4 = $\alpha^2 \beta^4$	{2-11}
"2A B4 = $\alpha^2 \beta^3$	{2-10}
2B"A4 = $\beta^4 \alpha^2$	{11-2}
"2"A4 = $\alpha^2 \alpha^2$	{2-2}

COMENTARIO RÍTMICO E ÉCDÓTICO:

Cantiga de refrán na que, sen haber paralelismo, hai un ritmo case periódico con alternancia na estrofa inicial e no refrán. Na nosa proposta de edición como versos de dous hemistiquios¹⁵¹, o segundo verso do refrán e os dísticos das tres últimas estrofas son tetrámetros anapésticos cos pés iniciais dos dous hemistiquios incompletos e bisílabos. Os restantes versos son tetrámetros de ritmo mixto: iámbo-anapéstico co pé e metro iniciais incompletos no primeiro hemistiquio e co primeiro pé do segundo hemistiquio incompleto e bisílabo no primeiro verso do refrán; anapesto-iámbicos co pé inicial incompleto e bisílabo no dístico que forma o corpo da primeira estrofa, tendo pé e metro iniciais no segundo hemistiquio o primeiro verso, e só metro incompleto o segundo por ser hipermétrico.

A edición como estrofas de catro ou oito versos é irrelevante desde o punto de vista do ritmo e non resolve o problema da hipermetría do último verso do corpo da primeira estrofa. Tanto se os consideramos como versos ou ben como hemistiquios aparecen os mesmos módulo de ritmo (tres que se poden reducir a dous, un iámbico¹⁵² e un anapéstico, en aplicación das regras categoriais), tendo esta disposición nas catro estrofas:

I	II	III	IV
α^2 β^4 α^2 β^3 β^4 α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2 α^2 β^4 α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2 α^2 β^4 α^2 α^2 α^2	α^2 α^2 α^2 α^2 β^4 α^2 α^2 α^2

Nos versos de ritmo mixto os módulos iámbicos poderían ser anapésticos mediante sístoles ou diástoles máis ou menos forzadas que, a priori, non consideramos oportuno realizar por descoñecer se estas contaban con

¹⁵¹ Seguimos a forma na que aparece en B., asumindo que se trata dun caso de *binnereim* ou rima interna.

¹⁵² Cfr. análise VII pax. 351.

apoio mélico. Neste caso estaríamos diante dunha cantiga cun ritmo perfectamente periódico.

Se prescindimos da interpretación anterior, tal e como fixemos na análise do ritmo, podemos observar a sucesión dos cambios no ritmo que se producen só na primeira estrofa en ausencia de artificios paralelísticos: o mesmo tipo de ritmo mixto do primeiro verso pasa ao segundo con incremento dunha sílaba átona e aparece invertido no primeiro do refrán. O ritmo do segundo verso do refrán é a duplicación do segundo primeiro módulo dos versos do dístico e do segundo módulo do verso que o precede. Este ritmo pasa inicialmente á segunda estrofa e desta ás restantes.

O ritmo anapéstico predominante é o que correspode ao das *muiñeiras*, como xa sinalamos noutras análises anteriores¹⁵³.

¹⁵³ X. pax. 362: XII. pax. 371 entre outras.

LXVIII

PERO DA PONTE:
B 983; V 570; A 292
(PANUNZIO: AMOR V)

TEXTO

- I Senhor do corpo delgado
 en forte pont'eu fuy nado!
 Que nunca perdi coydado
 nen afan, des que vus vi.
5 En forte pont'eu fui nado
 senhor, por vos e por mi!
- II Con est'affan tan longado,
 en forte pont'eu fui nado!
 Que vus amo sen meu grado
10 e faç'a vos pensar hy.
 En forte pont'eu fui nado
 senhor, por vos e por mi!
- III Ay eu, cativ'e coitado,
 en forte pont'eu fui nado!
15 Que servi sempr'endonado
 ond'un ben nunca preñdi.
 En forte pont'eu fui nado
 senhor, por vos e por mi!

EDICIÓNS:

- BRAGA (1878: n. 570).
- OLIVEIRA-MACHADO (1959: 32-33).
- FERNÁNDEZ POUSA (1951: n. 13).
- JUÁREZ (1988: 107, AMOR n. 5).
- MONACI (1875: n. 570).
- NEMÉSIO (1950: 42-43).
- NUNES (1921: 236).
- PAXECO E. e MACHADO J.P. (1949-64: n. 926).
- PICCOLO (1951: 147).
- SPINA (1956: 297-298).
- VASCONZELOS (1904: Vol. I 585, n. 292).

REPERTÓRIO DE TAVANI: PPont 120,47 REPERTÓRIO MÉTRICO 13:61

a 7'	a 7'	a 7'	b 7	a 7'	b 7	TRES ESTROFAS (3s) 3 + 3 VERSOS
---------	---------	---------	--------	---------	--------	------------------------------------

FÓRMULAS DE	
ITERA- CIÓN	TIPO DE RITMO
NP	"1"A3
R1 ¹⁵⁴	"1"A3
NP	'1B2
NP	'1B2
R2	"1"A3
NP	"1"A3
NP	'1B2
NP	"1"A3
NP	"1"A3
NP	'1B2
NP	"1"A3

ANÁLISE DO RITMO:

Senhor do corpo delgado
(o ó) (o ó) (o o ó)
en forte pont'eu fui nado
(o ó) (o ó) (o o ó)
NP Que nunca perdi coydado (*)
(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)
NP nen afan des que vus vi
(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)
R2 senhor, por vos e por mi
(o ó) (o ó) (o o ó)
NP Con est'affan tan longado
(o ó) (o ó) (o o ó)
NP Que vus amo sen meu grado
(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)
NP e faç'a vós pensar hy
(o ó) (o ó) (o o ó)
NP Ai eu, cativ'e coitado,
(o ó) (o ó) (o o ó)
NP Que servi sempr'endonado (**)
(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)
NP ond'un ben nunca preñdi.
(o ó) (o ó) (o o ó)

(*) diástole por contigüidade de tónicas.

(**) tempo marcado no acento secundario.

FÓRMULAS RÍTMICAS:

TIPO	FÓRMULA	VERSOS
'1B2	(-ó) (o ó) (o ó) (o ó)	3, 4, 9 e 15.
"1"A3	(o ó) (o ó) (o o ó)	TODOS OS DEMAIS

¹⁵⁴ O primeiro verso do refrán está repetido e interpolado despóis do primeiro verso de cada estrofa.

ESTROFAS	ESTRUCTURA RÍTMICA DAS TRES ESTROFAS						VERSOS
	1	2	3	4	5	6	
I	"1"A3	"1"A3	'1B2	'1B2	"1"A3	"1"A3	
II	"1"A3	"1"A3	'1B2	"1"A3	"1"A3	"1"A3	
III	"1"A3	"1"A3	'1B2	"1"A3	"1"A3	"1"A3	

EQUIVALENCIAS, MÓDULOS DE RITMO E CÓDIGO NUMÉRICO DO VERSO:

'1B2	=	β^2	{9}
"1"A3	=	$\sigma\alpha^4$	{22}

COMENTARIO RÍTMICO:

Cantiga con alternancia rítmica, dentro dunha perfecta periodicidade, formada por trímetros anapésticos dun superhemistiquio cos dous pés iniciais incompletos, e por bímetros iámbicos dun só hemistiquio co primeiro pé incompleto.

O ritmo predominante é o anapéstico que aparece nos primeiros versos das tres estrofas e nos tres versos do refrán (o primeiro repetido e interpolado como segundo no corpo da cantiga). Estes versos están en disposición envolvente dándose neles a figura retórica do APÓSTROFE, como se aprecia no cadro, polo que o mantemento do ritmo está ligado ás relacións pragmáticas.

O ritmo iámbico corresponde aos terceiros versos das tres estrofas, que son os que seguen ao verso interpolado e repetido, coincidindo co artificio de COBRAS CAPDENALS. Ademais na primeira estrofa tamén pasa

ao cuarto verso, en tanto que nas restantes estrofas participa do ritmo predominante. Precisamente este é o único verso non afectado por artificios iterativos (refrán, cobras capdenals) nin polo apóstrofe retórico.

Hai unicamente dous módulos de ritmo con esta disposición nas catro estrofas:

I	II	III	IV
$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ β^2 β^2 $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ β^2 $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ β^2 $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ β^2 $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$ $\sigma\alpha^4$

A periodicidade do ritmo desta cantiga xa foi sinalada por Aurora Juárez¹⁵⁵, quen segue criterios cronémicos á hora de definir este ritmo caracterizado polos pés iniciais incompletos. A alternancia de versos graves e agudos coa mesma medida na escansión silábica non se corresponde coa alternancia rítmica nesta estrofa tipo *rondel*.

¹⁵⁵ Cfr. JUÁREZ (1988: 107): «Cantiga de amor de refrán compuesta por tres coblas unisonantes de heptasílabos graves y agudos de ritmo trocaico más un refrán, cuyo primer verso se intercala en la estrofa a modo de 'rondel'...»

4.5 BIBLIOGRAFÍA DA CUARTA PARTE:

4.5.1 EDIÇÃO FACSIMIL DOS CANCIONEÍROS:

- (1994) *Cancioneiro da Ajuda*. Reprodução Facsimilada, Lisboa: Edições Távola Redonda-Fundação Lisboa Capital Cultural do 94.
- (1982) *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991.1. Reprodução Facsimilada, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1973) *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana*. Cod. 4803. Reprodução Facsimilada, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instit. de Alta Cultura.

4.5.2 EDIÇÃO DAS CANTIGAS:

- ALVAR M. (1965). *Las once cantigas de Juan Zorro*, Málaga (2ª ed. Granada 1969).
- AZEVEDO L. de (1995). *As Cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela: Laiovento (reedición da de 1974, Rio de Janeiro: Gernasa).
- BELL, A.F.G. (1920). «The Eleven Songs of Joan Zorro». *The Modern Language Review*, volume XV, pp. 58-64, Cambridge.
- BELL, A.F.G. (1922). «The Hill Songs of Pero Moogo». *The Modern Language Review*, volume XVII, pp. 258-262, Cambridge.
- BELL, A.F.G. (1923). «The Seven Songs of Martin Codax». *The Modern Language Review*, volume XVIII, pp. 162-167, Cambridge.
- BELL, A.F.G. (1925). *The Oxford Book of Portuguese verse*, Oxford.
- BELTRÁN, V. (1991). «Tipos y temas trovadorescos, Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís». *Cultura Neolatina*, LI, 1-2, pp. 47-64 e 3-4, p. 141, Modena.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. (1992) *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia.
- BRAGA, T. (1870). *Historia da Literatura Portuguesa*, Porto.
- BRAGA, T. (1878). *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- CARBALLO CALERO R. e GARCÍA RODRÍGUEZ C. (1983). *Afonso X, o Sábio. Cantigas de amor, de escarño e de louvor*, Sada-A Coruña: Edición do Castro.

- CARTER, H. (1941). *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic Edition*, New York: Modern Language Association of America & London: Oxford Un. Press (Kraus reprint 1975).
- COTARELO, A (1934). *Cancionero de Payo Gómez Chariño Almirante y Poeta*, Madrid: L. G. Victoriano Núñez.
- CUNHA, C. (1949). *O Cancioneiro de Joan Zorro*, Rio de Janeiro.
- CUNHA, C. (1956). *O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro
- FERNÁNDEZ POUSA, R. (1951). *Selección literaria del idioma gallego (Siglos XI-XX)*, Madrid.
- FERNANDEZ POUSA, R. (1954). «Cancionero gallego del trovador Ayra Núñez». *Revista de Literatura*, V, pp. 219-50, Madrid.
- FERNANDEZ POUSA, R. (1955). «Cancionero gallego de Bernal de Bonaval». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XI, pp. 478-515, Madrid.
- FERREIRA, M. Pedro (1986). *O Som de Martin Codax*, Lisboa: Unisys Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- INDINI (1978) *Bernal de Bonaval, Poesie, a cura di*, Bari: Adriatica Editrice.
- JUÁREZ A. (1988). *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada: Ediciones TAT.
- LANDEIRA YRAGO, X. (1975): *Poesía Galega. Dos devanceiros ao dezaioito*, Vigo: Galaxia.
- LANG (1894). *Das Liederbuch des königs Denis von Portugal*, Halle: Niemeyer (reimpresión Hildesheim-New York por Georg Olms en 1972).
- LANG (1899). «The Descort in Old Spanish and Portuguese Poetry». *Beiträge zur romanschen Philologie*, pp. 484-510, Halle.
- LOLLIS C. De (1925). «Dalle cantigas de amor e quelle de amigo». *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid.
- LOLLIS C. De (1947). *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, Firenze.
- LOPES, A. da Costa (1959). «Martim de Ginzo, jogral português». *4 ventos. Revista lusíada de literatura e arte*, 2ª série, I, pp. 192-209, Braga.
- MACCHI, G. (1966). «Le poesie di Roy Martinz do Casal». *Cultura Neolatina*, XXVI; pp. 129-157, Modena.
- MAGNE, A. (1931). «Um trovador do periodo post-dionisiaco. Dom Afonso Sanches (1279-1329)». *Revista de Philologia e de História*, I, pp. 58-88, Rio de Janeiro.

- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. (1992). *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos. Edición crítica con introdución, notas e glosário*, Santiago: Laiovento.
- MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (1966). *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia.
- MOLTENI (1880). *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle: Niemeyer.
- MONACI, E. (1875). *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a.S.: Max Niemeyer.
- MONTEAGUDO, E. (1984). *Cancioneiro de Paio Gómez Chariño*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Presidencia. / *coelho*
- MORABITO, M. T. (1987). «Le due cantigas d'amigo di Estevam Coelho». *Revista da Biblioteca Nacional*, série 2ª II- Num 1, janeiro-junho, 7-21, Lisboa.
- NEMÉSIO, V. (1950). *Antologia da poesia portuguesa. A poesia dos trovadores (Séculos XII-XV)*, Lisboa.
- NUNES, J.J. (1921). *Crestomatia Arcaica*. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até o século XVI acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário, Lisboa: Livraria Classica Editora (7ª ed. de 1970).
- NUNES, J.J. (1926-28). *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade (rep. offset 1973 Lisboa: Centro do Livro Brasileiro).
- NUNES, J.J. (1928). «Um antigo santo popular». *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXIII, Nº 200, 201-205.
- NUNES, J.J. (1932). *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade (rep. offset 1972 Lisboa: Centro do Livro Brasileiro).
- OLIVEIRA, A. Correa de e MACHADO Saavedra (1959). *Textos portugueses medievais*, Coimbra: Atlântida.
- OVIEDO, E. (1916-17). «El genuino "Martín Codax", trovador gallego del siglo XIII». *Boletín de la R.A.G.*, X, pp. 1-16, 57-58, 121-125, 152-162, 233-257, e 265-271.
- PAGANI, W. (1971). «Il Canzoniere di Estevan da Guarda». *Studi Mediolatini e volgari*, XIX, pp. 51-179.
- PANUNZIO, S. (1967). *Pero da Ponte, Poesie*, Bari: Adriatica Editrice. (versión galega de R. Mariño Paz, 1992, Vigo: Galaxia).
- PAXECO, E. e MACHADO, J.P. (1949-1964). *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*. Facsímile e transcrição. Leitura, comentários e glossário por..., 8 Vol., V. IV (1953) Lisboa: Ed. da "Revista de Portugal".

- PELLEGRINI (1928) *Auswahl Altportugiesischer Lieder*, Halle: Niemeyer.
- PELLEGRINI S. (1961). «Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza*, III, pp. 127-137, Napoli.
- PICCOLO, F. (1951). *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Napoli.
- REALI, E. (1962). «Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, IV, pp. 167-195.
- REALI, E. (1965). «Leonoreta / fin roseta nel problema dell'Amadis de Gaula». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, VII, pp. 237-254.
- SPAGGIARI, B. (1980). «Il canzoniere di Martim Codax». *Studi medevali*, 3ª Serie, XXI, I, giugno pp. 367-409.
- SPAMPINATO BERETTA, M. (1987). *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere*, Edizione critica a cura di M. S. B., Napoli: Liguori.
- SPINA, S. (1956). *Apresentação da lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro.
- TAVANI, G. (1959). «"Ler". Per una correzione congetturale alle cantigas de amigo CV 246 = CB 645 e CV 754 = CB 1151-1152». *Cultura Neolatina*, XIX, pp. 251-264, Modena.
- TAVANI, G. (1990). «Per il testo della cantiga di Roy Fernandiz *Quand'eu vejo las ondas*». *Estudos Universitários de Lingüística, Filologia e Literatura. Homenagem ao Prof. D. Sílvio Elia*, pp. 97-100, Rio de Janeiro.
- TAVANI, G. (1993). *A poesia de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia.
- TORIELLO, F. (1976). *Fernand'Esquyo, Le poesie*, Bari: Adriatica Editrice.
- VASCONZELOS, C. Michaëlis de (1904). *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vol., Halle: Max Niemeyer (reimp. 1990 Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda).
- VASCONZELOS, C. Michaëlis de (1905). «Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. XV. Vasco Martinz und D. Afonso Sanchez». *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIX, pp. 683-711, Halle.
- VASCONZELOS, C. Michaëlis de (1918). «O lais galego-português 'Leonoreta fin roseta!' e as origens do adjectivo 'fin'». *Lusa*, II, pp. 113-17, Viana do Castelo.

4.5.3 REPERTORIO MÉTRICO MEDIEVAL:

- TAVANI, G. (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

4.5.4 OUTRAS OBRAS CITADAS:

- BELTRÁN, V. (1995). *A Cantiga de amor*. Vigo: Xerais.
- CARBALLO CALERO, R. (1975). *Historia da Literatura galega contemporanea*. Vigo: Galaxia.
- CARVALHO CALERO, R. (1990). «Esquios e e lagos em terras de Ferrol». *Do galego e da galiza*, 135-139, Santiago de compostela: Sotelo Blanco.
- CUNHA, A. Geraldo da (1982) *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CUNHA, C. (1984). *Língua e Verso*, Lisboa: Sá da Costa, 3ª ed.
- d'HEUR, J.M. (1975). «L'Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti». *Arquivos do Centro cultural português*, IX, 321-398, Paris.
- FERRARI, A. (1979). «Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisboa (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)». *Arquivos do Centro cultural portugues*, XIV, 27-142, Paris.
- JAKOBSON, R. (1970). «Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin codax» (trad. F. Achcar). *Linguística, poética, cinema*. São Paulo (Orixinal inédito *Letter to Haroldo de Campos on Martin Codax's poetic textur*. Tamén publicado en 1971, *Grial* IX Nº 34 pp. 392-398).
- LANCIANI G. e TAVANI, G. (1993). *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- LAPA, M. Rodrigues (1981). *Lições de Literatura portuguesa. Época medieval*, 10ª edição, Coimbra editora.
- NEWMAN, P. (1977). «"Mia madre velida": a figura da nai nas cantigas de amigo e nas 'jarchas'». *Grial* Nº 55, Vigo: Galaxia.
- NODAR, F. (1985). *La narratividad de la poesía lírica galaico-portuguesa*. Kassel: Reichenberger.
- NODAR, F. (1994). *Aproximación al texto del corpus literario universal*, Kassel: Reichenberger.
- OLIVEIRA, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco*. Lisboa: Edições Colibri.

- OLIVEIRA, A. Resende de (1995): *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo: Xerais.
- PRIETO ALONSO, D. (1984). «Estructura métrica da moiñeira». *Grial* N° 84, Vigo: Galaxia.
- PRIETO ALONSO, D. (1991). «A métrica acentual na Cantiga de Amigo». *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, 111-142, Lisboa: DIFEL.
- RIPOLL, A. (1993). «Jarcha, Cantiga de amigo e a orixe da seguidilla na métrica tradicional. Unha análise comparativa de métrica acentual». *O Cantar dos trobadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- RIPOLL, A. (1995²). «"Levantou-s'a velida... Levou-s'a velida" Unha análise de métrica rítmica na lírica medieval galego-portuguesa» *Boletín Galego de Literatura* N° 14, 2º semestre, pp. 47-70.
- RIPOLL, A. (1996). «Edición, interpretación e ritmo de "Quand'eu vejo las ondas" de Roi Fernández». *Congreso de jóvenes filólogos. Edición y anotación de textos*, A Coruña (en prensa).

CONCLUSIÓN

Rematado o proceso de exposición teórica e análise nas partes precedentes, chegamos ás conclusións que corresponden no seu conxunto á totalidade do traballo, ademais de estaren referidas aos resultados das análises da cuarta parte. Comezaremos recapitulando o concluído con anterioridade:

Na primeira parte, despois de ocuparnos dos tipos de versificación e da métrica das cantigas medievais galego-portuguesas en relación coas teorías da súa orixe, precisamos o carácter complementario das distintas teses en relación coa orixe da lírica medieval galego-portuguesa e as súas implicacións na métrica e na acomodación dos sistemas de versificación aos novos requirimentos fónicos, consonte coa evolución da lingua.

Na segunda parte, referida á estrutura da métrica rítmica, ao verso como modelo teórico e ás aplicacións do anterior aos ámbitos da poética galega e da lírica medieval galego-portuguesa, asumimos as características do modelo establecido por Prieto Alonso, a partir dos traballos do Massachusetts Institute of Technology¹, precisando algunha cuestión non aclarada por Prieto.

Xa na terceira parte, referida ás relacións entre poesía e música, particularmente nos textos de Martin Codax, concluímos que os cambios na melodía ocasionan cambios no ritmo poético, insistindo no papel unificador do ritmo dentro da célula formada conxuntamente polos textos literarios, musicais e coreográficos, xunto coa necesidade de abordar a edición desde unha perspectiva integral.

¹ 1º Representación do ritmo mediante marcas binarias organizadas en pares fraco-forte para formar as categorías superiores. 2º Posibilidade de que se elidan certos elementos mediante a aplicación das regras categoriais ou da regra transformacional. 3º As excepcións á norma da correspondencia átona-fraca e tónica-forte. 4º Os resultados dos encontros vocálicos e os desprazamentos acentuais.

Se nos primeiros apartados da cuarta parte, establecimos un elevado número de versos posibles², consonte ao modelo teórico de versificación, a partir de 22 hemistiquios ou módulos de ritmo, na realidade das análises métricas ese número é moito máis reducido, xa que non figuran os máis dos modelos teóricos posibles (cousa explicable nun corpus de 68 análises) con 12 módulos predominantes, especialmente repetidos no caso de tres deles (Vid. Apéndice, Cadro-resumo II e Gráfico VI).

Támén serviron as análises para verificar co maior propiedade o exposto en anteriores traballos sobre a relación entre o mantemento ou cambio no ritmo e os artificios da versificación medieval, ou os cambios na forma pragmática comunicativa, uns e outros de forma evidente nas análises correspondentes ás cantigas paralelísticas, e en menor medida nas cantigas de mestría, tal e como se vén de indicar nos comentarios rítmicos cos que se conclúe cada análise, ademais de que se puidesen comprobar previamente nas táboas da análise do ritmo dos versos, e da estrutura rítmica das estrofas.

Do conxunto das 68 análises deducimos diferentes tendencias rítmicas en función de que sexan cantigas paralelísticas ou de mestría: Nas primeiras hai unha presenza maioritaria do ritmo anapéstico (único ou predominante), fronte ao exclusivo do iámbico (predominante ou único) nas cantigas de mestría³. Ademais, neste segundo grupo de cantigas o isosilabismo reforza a periodicidade rítmica, sendo posible que na maiorías das análises presentadas como con alternancia rítmica, houbera un único ritmo iámbico se procedesemos a desprazar certos tempos marcados, de contarmos con apoio mélico.

² No apartado 4.1.4 presntamos máis de 140 tipos de versos posibles, que cumprían os principios da métrica rítmica. Vid. pax. 313-318.

³ Vid. APÉNDICE, Cadro-resumo I e Gráficos II e III.

Unha vez máis debemos insistir en que as cantigas medievais galego-portuguesas, tal e como indica a súa denominación, reunían a condición de texto integral poético-musical e, en determinados casos, coreográfico ou escénico, transmitido fundamentalmente nun contexto de oralidade na que o sentido do oído xogaba o papel fundamental ou case exclusivo no proceso de recepción nas épocas anteriores á aparición da imprensa, de acordo co sinalado polos profesores Nodar e Soria, aos que aludimos no apartado que encabeza a terceira parte.

Despois desta síntese recapituladora pasaremos ás conclusións, ben sexa porque as tiramos directamente do exposto no traballo ou ben por asumirmos determinados aspectos das teses elaboradas anteriormente por outros e que nos seven para fundamentar o que concluímos:

1ª) O carácter acentual da versificación da cantiga paralelística: Esta hipótese, formulada entre outros autores por Ferreira e á que nos referimos na terceira parte⁴, ten a súa verificación limitada ás análises da cuarta parte. Sen embargo, o feito de que a totalidade das cantigas de Martín Codax que figuran con música no Pergamiño Vindel, entren nas análises do apartado 4.2, permite concluír que, de conservarse a música nun número significativo de cantigas, poderíamos comprobar ese carácter acentual. O propio Ferreira utiliza un argumento en base á unidade case perfecta entre o texto poético e o texto musical que se observa nas cantigas de Martín Codax, na liña dos valores paradigmáticos, que tanta importancia tiñan na cultura medieval: Sendo a cantiga de amigo o xénero máis característico, a súa versificación e comportamento acentual han de ser os típicos da escola trobadoresca peninsular.

⁴ Vid. 3.2.1.1 pax. 270 e 3.3 pax. 287.

Á marxe do modelo verificado nas cantigas de Martin Codax, a execución cantada e a acomodación á melodía ocasionan unha regularización e transformación a periódico, por parte do ritmo sen que afecte a priori á escansión silábica. Ademais, de asumirmos a hipótese de Prieto, quen consideraba ás versificacións silábica e acentual como variantes dun mesmo sistema, non habería que entrar en contraposición entre un e outro modelo métrico.

O feito de que normalmente haxa versos de diferente medida no refrán e no corpo da cantiga⁵ e que mesmo con relativa frecuencia figuren versos de diferente medida no corpo da cantiga e no refrán se está formado por máis dun verso (Vid. Apéndice, Cadro-resumo II), non é precisamente un argumento a prol da exclusividade da versificación silábica.

Alguén podería argumentar en contra que as 42 análises non son nin sequera a terceira parte das cantigas paralelísticas que figuran nos cancioneiros. Se embargo, consideramos, e non só desde o punto de vista do modelo, que a proporción é relevante, se temos en conta que figura nela o 100% das cantigas paralelísticas con música e que probablemente o número de análises de cantigas con periodicidade rítmica sería moito máis elevado de conservarse a música en todas elas.

O carácter acentual implica a periodicidade, que sen embargo non significa que teña que haber un único ritmo e, menos, un único módulo en toda a composición, xa que é tan "periódica" a alternancia nos ritmos en base aos artificios da poética medieval, ou ben aos cambios na forma pragmática comunicativa, como a uniformidade resultante cando hai un módulo único.

⁵ Só en seis das 42 análises de cantigas paralelísticas hai un único tipo de verso desde o punto de vista da escansión silábica (XVII, XIX, XXX, XXXIX, XL e XLII).

Contamos con outro argumento, ademais do exposto na terceira parte, para considerar que estas cantigas corresponden a un modelo rítmico: nas precisións da primeira parte, xa que se evidenciou a confluencia das diferentes *teses* en relación coa orixe, no aspecto rítmico: ben sexa como consecuencia da evolución de sistemas de versificación cronémica (árabe e latina), que na súa adaptación e transformación á versificación romance substituíron o trazo da cantidade vocálica polo acento, ou ben pola adaptación e acomodación de formas líricas cantadas preexistentes nas restantes *teses*.

Como argumento final para esta primeira conclusión podemos ver como a primeira representación do verso das cantigas medievais como modelo teórico realizada por Prieto, que incluímos no apartado 2.3.1 da segunda parte, tivo a súa confirmación nas análises II, XXII, XXIII e XXV da cuarta parte. Ademais, se o corpus da análise de Prieto estaba limitado a catro cantigas, na nosa análise, despois de observar a totalidade das cantigas paralelísticas, vemos que as estruturas rítmicas sinaladas por Prieto aparecen reiteradas en diversas cantigas, principalmente na presenza de idénticos ou similares módulos de ritmo, cando estes son os únicos ou os predominantes (Vid. Apéndice, Gráfico VI).

2ª) O carácter acentual da versificación da maioría das cantigas de *mestría*: Neste caso e á diferenza da anterior conclusión, o carácter periódico do ritmo está unido necesariamente ao isosilabismo, polo que o calificativo que se lle ha de aplicar en propiedade a esta clase de versificación é o de *silabotónica*.

As quince análises incluídas no apartado 4.3 non serían suficientes para chegar a esta conclusión, sen embargo xa no inicio do apartado que se vén de citar indicamos a nosa disposición de prescindir das análises

nas que non se observaba unha periodicidade perfecta, con ritmo único ou alternancia regular e explicable. Por este motivo o número de análises incluídas é moi inferior ao de cantigas rítmicas con irregularidades menores ou regularizables mediante un apoio mélico non verificable por mor de que no *Cancioneiro da Ajuda* quedase a música sen anotar nos espazos consignados a tal fin.

Ademais predomina a disposición dos acentos ou tempos fortes nas sílabas pares, tal e como sinalou Beltrán para o decasílabo, cun 80% de acentos na cuarta sílaba⁶. Antes D^a Carolina, nos comentarios da súa edición do *Cancioneiro da Ajuda*, xa sinalara de forma reiterada o carácter iámbico da maioría dos decasílabos e octosílabos.

Fronte ao que sucedía nas cantigas paralelísticas, nas análises das quince cantigas de mestría só aparecen dous módulos de ritmo único ou predominante, que corresponden repectivamente a decasílabos e octosílabos, nunha posible continuidade da tradición clásica⁷, adaptándoa aos novos requirimentos fónicos, e coincidindo con formas comúns de versificación noutros sistemas acentuais como o ruso e o inglés⁸. Os versos correspondentes ao ritmo único ou dominante non están divididos en hemistiquios, tendo un único módulo de ritmo, hemistiquio nos octosílabos e superhemistiquio nos decasílabos. A harmonización rítmica leva a non realizar a división en hemistiquios, posible nalgúns versos, por ter como alternativa o superhemistiquio, posible na totalidade dos decasílabos iámbicos. Así só se dividen en hemistiquios os de ritmo mixto.

⁶ Vid. 4.3 pax. 494 NOTA Nº 97.

⁷ O octosílabo iámbico rítmico dá continuidade á tradición do dímetro iámbico cronémico e o decasílabo á da pentapodia.

⁸ O octosílabo iámbico coincide co modelo do verso silabotónico ruso que analizamos na primeira parte (Vid. 1.2.1.2.1. pax. 23-24). O decasílabo iámbico é o verso máis común na versificación inglesa, tal e como sinalamos seguindo a Kiparsky na segunda parte (Vid. 2.2 pax. 177-196).

Por este motivo o principio da posibilidade de división en hemistiquios non se ha de considerar como absoluto.

Os versos con ritmo anapéstico e mixto que alternan respectivamente cos octosílabos e decasílabos iámbicos tamén teñen os mesmos módulos de ritmo na práctica totalidade dos casos. Unha vez máis hai que insistir na coincidencia entre o isosilabismo e a disposición dos acentos fixos, mesmo nas alternancias rítmicas.

3ª As tres posibles variantes do metro acentual sinaladas por Piera e por Prieto Alonso aparecen na versificación das cantigas medievals galego-portuguesas: Estas variantes que engloban tanto a versificación acentual como a silábica, e ás que nos referimos na segunda parte⁹, poden servir como explicación global para o sistema da versificación medieval, cando menos no caso da lírica de tema amoroso nos cancioneiros, como se aprecia no esquema adxunto:

TRAZO	VARIANTES NO SISTEMA DE VERSIFICACIÓN ¹⁰ :		
	SILÁBICO	SILABOTÓNICO	ACENTUAL
PERIODICIDADE RÍTMICA	NON	SI	SI
ISOSILABISMO	SI	SI	NON
CANTIGAS NAS QUE APARECE	En xeral en todas as que non se observa periodicidade rítmica sexan estas paralelísticas, de mestría etc.	Principalmente nas de mestría e tamén nalgunha paralelística	Paralelísticas e <i>Descordos</i> .

⁹ Vid. 2.3 pax. 204 e NOTA Nº 114.

¹⁰ Denominamos respectivamente como silábico, silabotónico e acentual ás variedades do metro acentual que para Prieto son respectivamente aperiódico-silábico, periódico-silábico e periódico-non silábico. Cfr. cadro da pax. 204.

4ª) A alternancia ou cambio no ritmo ten a súa xénese en diversos factores, que podemos agrupar en tres (cambios na melodía, artificios poéticos e cambios na forma pragmática comunicativa) e que poden actuar de forma interrelacionada: Xa na terceira parte vimos como nas Cantigas de Martin Codax a alternancia rítmica estaba condicionada, non só pola existencia de leixa-pren, senón pola non coincidencia na melodía do 1º segmento dos versos paralelos, cambiando o ritmo naqueles casos nos que este segmento común aparecía con diferentes melodías, como consecuencia da repetición do verso no leixa-pren. Este fenómeno non é exclusivo da lírica galego-portuguesa como observamos na primeira parte, no caso da *tençô* de Giraut de Bornelh na que a alternancia aparece ligada aos cambios na melodía e na estrutura do diálogo, xunto coa rima. Ademais o ritmo dos decasílabos desta composición coincide co habitual nas nosas análises das cantigas de mestría, totalmente nos decasílabos de ritmo mixto e parcialmente nos iámbicos que en lugar de estar formados por un superhemistiquio están divididos¹¹.

Na maioría das análises de cantigas de mestría con alternancia rítmica, o ritmo alternativo aparece nos primeiros versos de todas ou da maioría das estrofas (análises XLV, XLVI, XLVIII, XLIX, L, LV e LVII) ou está ligado a unha posición fixa, sendo igualmente frecuente a súa presenza nos versos finais.

Onde é máis frecuente e variada a alternancia rítmica é nas cantigas paralelísticas, con cambios xeralmente ligados ao leixa-pren en combinación con cambios na melodía, verificados en Martin Codax e supostos nos restantes casos e que, en certos casos, poderían estar relacionados cos cambios na forma pragmática comunicativa, principalmente nas

¹¹ Vid. 1.3.3.3.1 pax. 136-140.

formas dialogadas. O cambio de ritmo aparece nos versos paralelos finais (os segundos que non interveñen no leixa-pren) nas análises IV e XXIX (coincidindo co ritmo do refrán) e nas análises XIV, XVI e XXVIII (diferenciándose do ritmo do resto da composición).

Os versos que interveñen no leixa-pren están directamente implicados nos cambios de ritmo que se producen nas análises III (neste caso asociado á estrutura en dúas series derivada da forma pragmática dun diálogo ficticio), VII, XXVII, XXXIX e XLI. Noutros casos os cambios corresponden a imperfeccións no paralelismo ou á presenza de versos non paralelos (análises I, XIII e XLII). Cando non hai identidade no ritmo do refrán, esa alternancia soe pasar aos restantes versos, como se aprecia nas análises XVIII, XXXVI, LVIII, LXIII e LXVI.

Onde podemos verificar a relación entre a alternancia rítmica e os cambios melódicos, ademais dos artificios paralelísticos, é nas cantigas de Martin Codax, con cambios ocasionados polo cambio na melodía do primeiro segmento (análise XX), pola implicación do leixa-pren (XXIII), ou polos dous factores (XXIV). No texto que nos chegou sen música tamén afecta ao leixa-pren (análise LXV).

Combinando os dous factores de cambio rítmico (melodía e artificios do paralelismo) podemos chegar á conclusión, xa sinalada na terceira parte¹², de que os versos que interveñen no leixa-pren están afectados polos cambios na melodía, cando, como sucede en determinadas cantigas de Martin Codax, participan dos dous tipos melódicos por mor da repetición cambiando de posición nos dísticos.

¹² Vid. 3.2.1.1 pax. 273-283.

5ª) O tipo métrico máis frecuente nestas análises coincide cun dos máis frecuentes no *Repertorio* de Tavani e co do *Conductus* medio-latino. En case a metade das análises e no 74% das correspondentes a cantigas paralelísticas aparece o tipo métrico Nº 26, que con 138 casos é, en termos absolutos, o segundo no *Repertorio*, e o que conta cunha maior presenza nas cantigas paralelísticas. Este tipo que se caracteriza por estar formado por un dístico seguido dun refrán dun verso de diferente rima, corresponde ao do *Conductus* sinalado por Spanke como forma da que se orixinaría a lírica trobadoresca, tal e como se indicou na primeira parte¹³.

A presenza doutros tipos métricos é considerablemente menor, sendo salientable o caso do tipo 161 do *Repertorio* que aparece na terceira parte das análises de cantigas de mestría co mesmo número de casos do tipo 37 e algún máis que o 13. Os restantes casos son singulares e moitos deles tamén corresponden a tipos singulares no *Repertorio* de Tavani. A frecuencia estatística con que aparecen podemos apreciála no Apéndice no Gráfico V.

6ª) A non pertinencia da denominada «Lei de Mussafia». Lapa rexeita a explicación e a formulación de norma de Adolfo Mussafia para o fenómeno da presenza de versos agudos e graves da mesma ou diferente medida cando deberían estar afectados polo isosilabismo. A explicación que lle dá Lapa como pervivencia do cómputo cronémico latino, á que aludimos na primeira parte¹⁴, resulta innecesaria se consideramos o carácter rítmico nas composicións afectadas por esa alternancia métrica, tendo en conta o carácter extramétrico das sílabas átonas en posición final de verso

¹³ Vid. 1.3.3.2 pax. 77-78 e NOTA Nº 77.

¹⁴ Vid. 1.3 pax. 34

ou hemistiquio, na escansi3n habería o mesmo número de sílabas. O propio Lapa considera que este fenómeno non constitúe en si unha irregularidade métrica. Se temos en conta a análise LXVI, afectada por esta alternancia métrica, vemos a correspondencia rítmica, mesmo na alternancia do refrán que pasa ao corpo da estrofa¹⁵.

7ª) O carácter ocasional do fenómeno da *anacruse*. Entendendo por anacruse o non cómputo da sílaba inicial na métrica cronémica, reservamos este concepto na métrica rítmica para o caso de que tres sílabas átonas no ritmo anapéstico, e dúas no iámbico, precedan á sílaba tónica ou tempo marcado no pé inicial dun verso. É un fenómeno infrecuente na cantigas analizadas, fronte á frecuencia con que aparecen pés iniciais incompletos, especialmente no ritmo anapéstico e metros incompletos no ritmo iámbico. Só atopamos anacruse en dúas análises (VII e XXXV) que corresponden a cantigas paralelísticas.

8ª) A coexistencia de tipos de verso de orixe culta, con outros de orixe popular e a relación destes cun determinado tipo de ritmo. Nas análises correspondentes ás cantigas de mestría só aparecen octosílabos e decasílabos, versos aos que se lle atribúe unha orixe provenzalizante e culta e que, como sinalamos reiteradamente, coincide co ritmo iámbico, único ou predominante. Nas cantigas paralelísticas e dentro da variedade silábica que a caracteriza, aparece o *redondillo* de sete sílabas, o de cinco e outros versos de arte maior de dous hemistiquios, simétricos ou asimétricos, e cun número de sílabas que varía entre 10 e 13, predominando os de 11, aos que se lles vén atribuíndo unha orixe popular asociada a danzas tradicionais. Neles o ritmo é de tipo anapéstico, sendo na variedade de verso longo o antecedente da *muiñeira*.

¹⁵ Vid. pax. 608-09.

9ª) A posible explicación mediante a métrica rítmica do problema do tipo de versificación dos *descordos*. Aínda que, tendo en conta como os definen as *Leys d'Amors*, non sexan descordos *strictu sensu* as cantigas incluídas nas análises LIX e LXII, a anotación marxinal de Colocci¹⁶ no texto da primeira e a forma métrica da segunda, xunto co trazo da infracción á norma do isosilabismo lévannos a consideralas como tales. A métrica destas composicións non se pode explicar se non é desde o punto de vista acentual, ademais dos problemas de edición sinalados nos comentarios das análises.

Por extensión, de conservarse a música, poderíamos engadir a estas dúas análises, o descordo galego-portugués por antonomasia: a composición de Nun'Eanes Cerzeo *Agora me quer'eu ja espedir* (B. 135) na que se pode apreciar unha relativa tendencia á periodicidade iámbica, principalmente nos versos máis breves. Sería posible verificar se o ritmo iámbico periódico é totalmente regular ou ben se alterna co anapéstico dentro dunha norma, de poder contar con apoio mélico. Isto tamén sería aplicable a outras composicións que por ter unha forma métrica similar sen isosilabismo e con certa periodicidade rítmica serían encadrables neste mesmo sistema.

Así, antes que falar de infracción ou desviación da norma do isosilabismo nos descordos, habería que consideralos como casos de métrica acentual non silábica, o mesmo que boa parte das cantigas paralelísticas nas que o heterosilabismo aparece unido á periodicidade, ben sexa na identidade do ritmo ou ben na alternancia, cando esta é consecuencia dunha motivación nos artificios ou procedementos formais e segue unha orde no seu desenvolvemento.

¹⁶ Para as anotacións marxinais Víd. a Tese de Licenciatura de Xoán Carlos Lagares Díez, depositada na Universidade da Coruña.

Para finalizar incluiremos dúas conclusións referidas respectivamente á métrica rítmica universal no seu conxunto e á métrica rítmica galega como sistema de versificación con tradición de continuidade ao longo da Historia:

10ª) A existencia de fórmulas universais para a métrica rítmica. Se partimos da definición do verso como modelo teórico e da representación do verso acentual establecidas na segunda parte, comprobamos como coinciden as formas da métrica rítmica dos cancioneros medievais galego-portugueses coas doutros sistemas acentuais (medio-latino, ruso, inglés etc.), mesmo nas excepcións á norma da correspondencia entre o tempo marcado e a sílaba tónica (*iambic reversal*, desprazamentos acentuais, tempo marcado en átona, acentuación secundaria etc.).

A existencia de estruturas comúns en sistemas de versificación que non están relacionados mediante influxos probados, mesmo afastados no espacio ou no tempo, e que aparentemente só terían en común uns requirimentos fónicos mínimos, indispensables para o tipo de versificación, lévanos a considerar con toda probabilidade que se trata **dun sistema común de versificación acentual**, caracterizado pola repetición periódica dunha estrutura baseada na alternancia de tempos marcados e non marcados, organizados xerarquicamente en secuencias dominadas polo elemento ou tempo forte (normalmente coincide coa sílaba tónica no nivel inferior) que como tal é o que aparece ao final da unidade, formando dous tipos de configuracións completas: **iámbica**, cando un elemento ou tempo fraco precede ao tempo forte; **anapéstica**, cando, como consecuencia da aplicación da **regra transformacional**, dous tempos fracos preceden a un forte. Ademais hai outras tres configuracións incompletas como consecuencia da aplicación da **regra categorial** na elisión de tempos fracos.

Estas dúas regras levan á organización das categorías superiores ata chegar ao hemistiquio que consideramos como a unidade autónoma na versificación acentual, e ao verso, o elemento terminal. As sílabas postónicas en final de verso ou hemistiquio quedan fóra dos límites destas unidades, polo que se consideran como extramétricas. Como consecuencia do anterior e da organización xerarquizada, as configuracións rítmicas han de ser consideradas como necesariamente ascendentes¹⁷. A aplicación das regras categoriais ocasiona a existencia de categorías incompletas (metros hemistiquios e versos), na mesma medida en que hai configuracións incompletas nos pés. A aplicación da regra transformacional dá orixe aos superhemistiquios, ademais dos pés anapésticos.

Os restantes aspectos e desviacións da norma (isosilabismo pertinente ou opcional, anacruse, disociación entre tónica e tempo forte ou entre átona e tempo fraco, desprazamentos do acento, acentuación secundaria, pé invertido etc.) non son pertinentes á hora de caracterizar aos sistemas de versificación acentual, aínda que, como sucede na métrica rítmica galega, aparezan na maioría deles.

Como síntese do anterior formulamos as características e regras da versificación acentual no seguinte esquema:

CATEGORÍAS											
SÍLABA		PÉ					METRO		HEMISTQUIO		VERSO
Tónica	Átona	Iámbico		Anapéstico (R.T.)			Anapéstico (=pé)		Normal	Superhe- mistiquio (R.T.)	Completo
ó	o	Com- pleto	Inc. (R.C.)	Com- pleto	Incompleto (R. C.)		Iámbico		Compl. 2 metros		2 hemistiqu.
							Compl.	Inc. (RC)			
Configuración		o ó	ó	o o ó	o ó	ó	2 pés	1 pé	Inc (RC) 1 metro	3 metros	1 hemistiquio
R.C.=Regra categorial R.T= Regra transformacional						Características		Unidade autónoma		El. Terminal	

¹⁷ A suxerencia de configuracións descendentes tipo trocaicas ou dactílicas non se pode manter dentro dos principios dunha organización xerarquizada e dos límites do verso no tempo forte, que son en propiedade configuracións ascendentes iámbicas ou anapésticas nas que o elemento inicial está incompleto. As denominacións descendentes serían unha consecuencia errónea da aplicación dos criterios da métrica cronémica á métrica rítmica. Esta confusión estaría motivada pola tradición clásica e polo emprego dunha nomenclatura común.

11ª) A continuidade das formas rítmicas na lírica galega. Se na oitava destas conclusións sinalamos que a versificación das cantigas medievais dá continuidade a dúas tradicións precedentes (cultas e populares) nos casos respectivos dos versos iámbicos e anapésticos, o feito da extinción da lírica medieval galego-portuguesa non ocasionou a desaparición destas formas de versificación ligadas á música, cando menos nas formas anapésticas da mélica popular tradicional, ligada á danza.

Se tal e como sinalou Lapa hai formas rítmicas anapésticas no *Cancioneiro Geral*, a desaparición case total da literatura escrita que se produce no ámbito galego durante os "séculos escuros", ao tempo que se mantiña unha literatura oral popular, transmitida por un proceso tradicional, ocasiona a conservación destas formas rítmicas tan ligadas á oralidade.

O ritmo anapéstico dos módulos deste tipo que aparecían con maior frecuencia nas nosas análises: $\alpha^1 = (o \ o \ ó)(o \ o \ ó)$ e especialmente os incompletos $\alpha^2 = (o \ ó)(o \ o \ ó)$ e $\alpha^3 = (ó)(o \ o \ ó)$, agrupados en versos de dous que normalmente integran o dístico como forma estrófica, constitúen a forma rítmica, musical e coreográfica por antonomasia de Galicia, a muiñeira.

Sendo a manifestación máis común no folclore galego, a *nosa danza nacional*, en palabras de Prieto Alonso, daría continuidade na tradición á célula á que aludimos no comezo da terceira parte¹⁸, unificando o ritmo poético, musical e coreográfico. Despois de aparecer como tal manifestación, cando menos desde os "séculos escuros", ten unha continuidade ata a actualidade.

¹⁸ Vid. 3.1 pax. 240.

Este ritmo da mélica popular, reaparece na literatura culta galega coa lírica decimonónica. Como exemplos podemos ver os casos analisados por Prieto, os poemas *A Galicia* de Francisco Añón e *Tangaraños* de Curros nos que aparece a variante rítmica que en lugar de dous ten un superhemistiquio cos metros completos $\alpha\alpha^1 = (o\ o\ ó)(o\ o\ ó)(o\ o\ ó)$, ademais dos poemas de Rosalía, con predominio dos versos de dous hemistiquios cos módulos α^2 e α^3 , e en menor medida por versos dun superhemistiquio como sucedía nos poemas citados de Añón e Curros. O ritmo iámbico tamén aparece en Rosalía no poema XXXIV de *Cantares Gallegos*, igualmente analizado e editado por Prieto.

Como remate debemos sinalar o carácter aberto e provisorio destas conclusións, que nos aconsella adoptar unha actitude prudente, especialmente cando os estudos precedentes no tema non son numerosos e as hipóteses formuladas poden ter unha difícil verificación, ben sexa por problemas na edición dos textos, que tratamos de resolver mediante as propostas de edición, ou pola non transmisión do texto musical.

APÉNDICE :
ESTATÍSTICAS

CADRO-RESUMO DAS CARACTERÍSTICAS DAS CANTIGAS ANALISADAS I

CANTIGAS PARALELÍSTICAS	NÚMERO	R. U.	R. D.	A	B	Nº Rp. Métrico	C. PARALELÍST.	CANTIGAS DE MESTRIA	OUTRAS ANÁLISES	NÚMERO	R.U.	R. D.	A	B	Nº Rp. Métrico
	I		X	X		47				XXXV	X		X		26
	II	X		X		26				XXXVI			X	X	26 *
	III			X	X	26				XXXVII		X	X		26 *
	IV			X	X	117				XXXVIII		X		X	26
	V		X		X	26				XXXIX		X		X	26 *
	VI		X	X		26 *				XL		X	X		99
	VII			X	X	119				XLI		X	X		26
	VIII	X		X		26				XLII		X	X		19
	IX		X	X		26				XLIII	X			X	13
	X	X		X		26 *				XLIV	X			X	164
	XI	X			X	37				XLV		X		X	161
	XII	X		X		26 *				XLVI		X		X	161
	XIII			X	X	26				XLVII		X		X	101
	XIV		X		X	37				XLVIII		X		X	161
	XV		X	X		26				XLIX		X		X	79
	XVI		X	X		57				L		X		X	161
	XVII	X		X		26				LI	X			X	134
	XVIII		X		X	48				LII	X			X	124
	XIX	X		X		37				LIII	X			X	60
	XX		X		X	26				LIV		X		X	107
	XXI	X		X		26 *				LV		X		X	27
	XXII	X		X		26				LVI		X		X	198
	XXIII		X	X		26				LVII		X		X	161
	XXIV			X	X	26				LVIII		X	X		13
	XXV	X		X		26				LIX		X		X	29
	XXVI	X		X		26				LX			X	X	26
	XXVII		X	X		26 *				LXI	X		X		44
	XXVIII		X		X	26				LXII	X		X		30
	XXIX		X		X	26 *				LXIII		X	X		13
	XXX	X			X	26				LXIV		X	X		160
	XXXI	X		X		26				LXV			X	X	26
	XXXII			X	X	37				LXVI		X		X	244 *
	XXXIII	X		X		43				LXVII		X	X		37 *
	XXXIV	X		X		26				LXVIII		X	X		13

R.U. = Ritmo único.

R.D. = Ritmo predominante.

A = Ritmo anapéstico.

B = Ritmo iâmbico.

Nº Rp. Métrico = Número do *Repertorio Metrico* de Tavani.

* = Con medida alternativa no *Repertorio* de Tavani.

CADRO-RESUMO DAS CARACTERÍSTICAS DAS CANTIGAS ANALISADAS II

CANTIGAS PARALELÍSTICAS	NÚMERO	M.U.	M.D.	M.R.	Nº de sílabas *	C. PARALELÍST.	CANTIGAS DE MESTRIA	OUTRAS ANÁLISES	NÚMERO	M.U.	M.D.	M.R.	Nº de sílabas *
I			X	α^1	13 // 8' / 11'				XXXV	---	---	---	7' // 4'
II			X	α^3	9' // 7'				XXXVI	---	---	---	11' // 5'
III			X	α^2	10' // 8				XXXVII	---	---	---	10 // 5
IV	---	---	---	---	6' // 3 / 6				XXXVIII	---	---	---	5' / 5 // 3'
V			X	β^3	6' // 2'				XXXIX		X	β^4	11'
VI			X	α^1	13' // 6'				XL		X	α^1	6'
VII	---	---	---	---	6' // 4' / 3' / 5'				XLI	---	---	---	12 / 11 / 10 // 7'
VIII			X	α^2	5' // 3				XLII		X	$\sigma\alpha^4$	7
IX	---	---	---	---	7' // 4'				XLIII	X		$\sigma\beta^3$	10
X	X			α^2	11' // 5'				XLIV	X		β^1	8
XI			X	β^3	6' // 8' / (2')				XLV		X	β^1	8
XII			X	α^2	11 // 7'				XLVI		X	$\sigma\beta^3$	10
XIII	---	---	---	---	13 // 7'				XLVII		X	$\sigma\beta^3$	10
XIV	---	---	---	---	6' // 8' / 7'				XLVIII		X	$\sigma\beta^3$	10
XV	---	---	---	---	8 // 6'				XLIX		X	β^1	8
XVI			X	$\sigma\alpha^3$	7' // 7 / 8				L		X	$\sigma\beta^3$	10
XVII			X	α^3	10'				LI	X		β^1	8
XVIII	---	---	---	---	7' / 8' // 2 / 8' / 3				LII	X		$\sigma\beta^3$	10
XIX			X	α^3	9'				LIII	X		β^1	8
XX			X	β^1	9' // 5'				LIV		X	$\sigma\beta^3$	10
XXI			X	$\sigma\alpha^2$	8 // 10				LV		X	β^1	8
XXII	X			α^2	5' // 6'				LVI		X	β^1	8
XXIII	---	---	---	---	12' / 11' // 7'				LVII	---	---	---	10
XXIV	---	---	---	---	6' // 7'				LVIII	---	---	---	11' // 4
XXV	---	---	---	---	9' // 8'				LIX		X	β^5	4 / 6' // 5'
XXVI			X	$\sigma\alpha^3$	7 // 8				LX	---	---	---	12 // 6'
XXVII			X	α^1	13' // 7'				LXI		X	α^2	11 // 5
XXVIII	---	---	---	---	9' // 2'				LXII		X	α^4	3' / 7 // 3' / 7
XXIX	---	---	---	---	12' // 8				LXIII	---	---	---	11' // 4
XXX	X			β^3	6				LXIV		X	$\sigma\alpha^2$	8
XXXI			X	α^1	6 // 4				LXV	---	---	---	7' // 3
XXXII			X	α^3	9' // 10				LXVI	---	---	---	7' / 8
XXXIII			X	$\sigma\alpha^2$	7' // 5' / 7'				LXVII		X	α^2	11'
XXXIV			X	$\sigma\alpha^2$	7' // 5				LXVIII		X	$\sigma\alpha^4$	7' / 7 // 7' / 7

M.U. = Módulo de ritmo único.

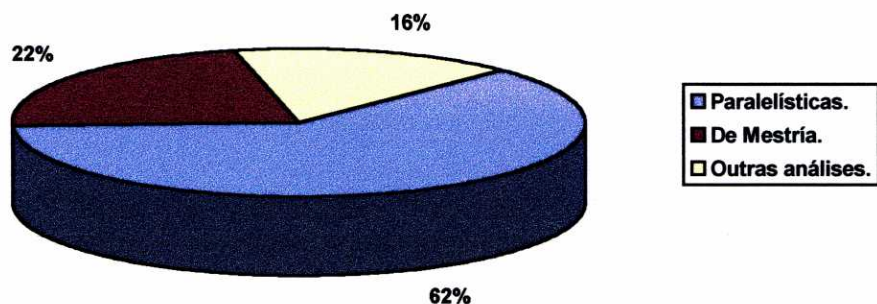
M.D. = Módulo de ritmo predominante (50% como mínimo dos hemistíquios).

M.R. = Tipo do módulo de ritmo único ou predominante.

--- = Sem módulo único ou predominante.

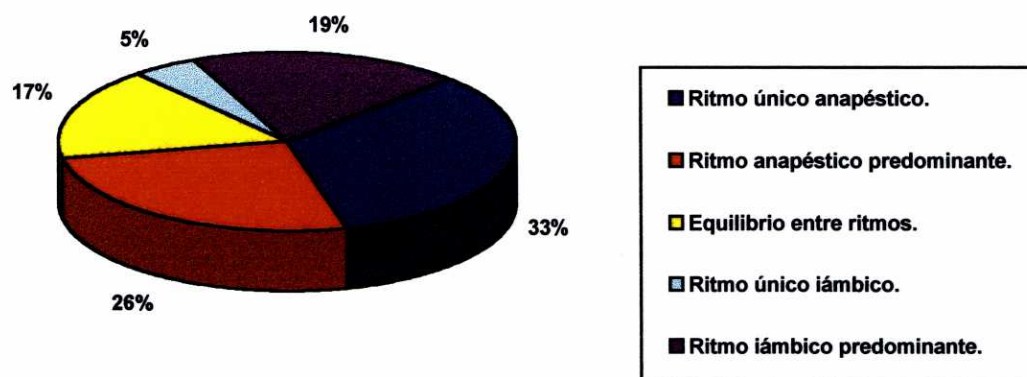
* = Número de sílabas atribuídas no *Repertório Métrico* de Tavani. // = Diferente medida entre os versos do corpo da cantiga e o refrán. / = Diferente medida dentro do corpo da cantiga ou dentro do refrán.

Gráfico I



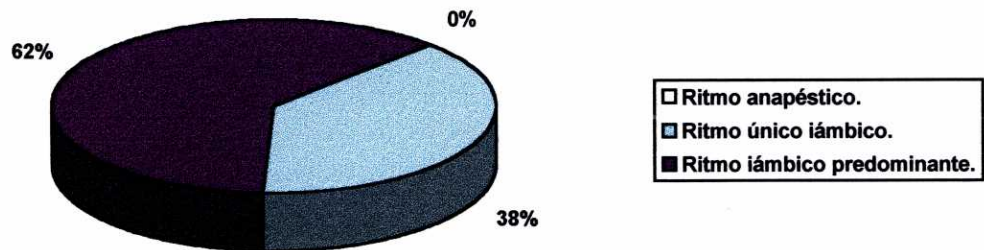
Distribución das cantigas analisadas

Gráfico II



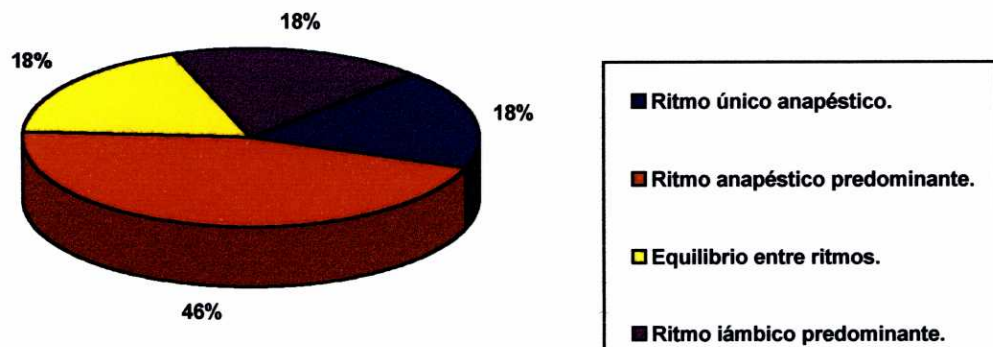
Distribución dos tipos de ritmo nas cantigas paralelísticas

Gráfico III



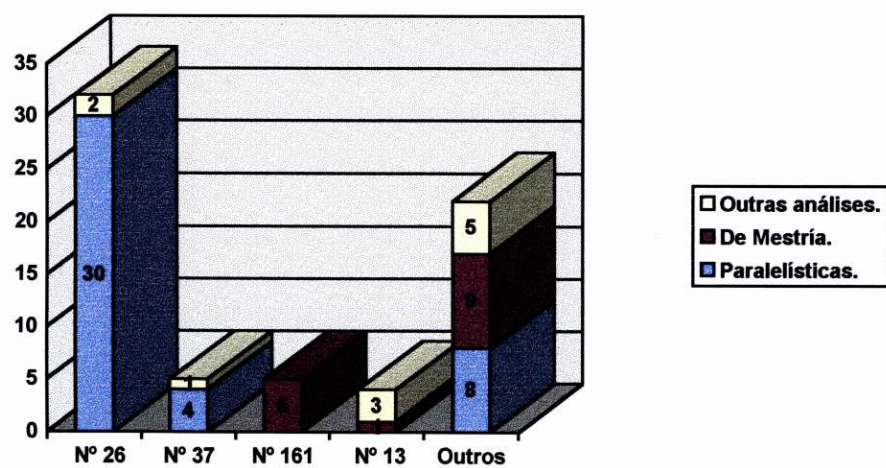
Distribución dos tipos de ritmo nas cantigas de Mestría

Gráfico IV



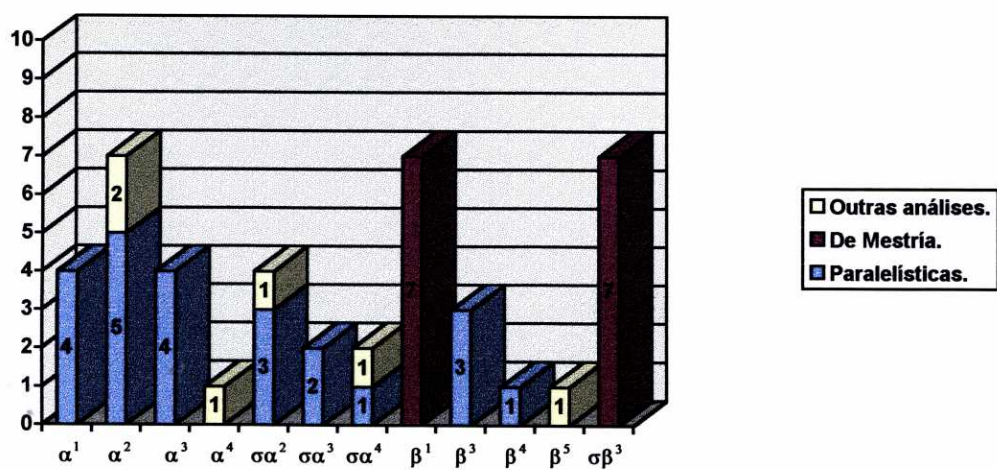
Distribución dos tipos de ritmo nas outras análises

Gráfico V



Distribuição dos tipos do *Repertório Metríco* de Tavani

Gráfico VI



Distribuição dos módulos de ritmo únicos ou predominantes

ADDENDA		
Páxina:	Liña:	
XXIV	27/28	GONÇALVES, E. (1991). <i>Poesia de Rei: três notas dionisinas</i> , Lisboa: Edições Cosmos.
483	Nota 88bis	Cfr RECKERT & MACEDO (1976: 135 Nota 3): «No segundo verso da estrofe 2ª, o "hápx" <i>debrocas</i> , incompreensível para os comentaristas relaciona-se obviamente com o <i>debrocar</i> dos primeiros autos vicentinos».
626	8/9	RECKERT, S, & MACEDO, H. (1976). «Cinquenta Cantigas de Amigo». <i>Do Cancioneiro de Amigo</i> . Lisboa: Assínio & Alvim.

CORRIGENDA			
Páxina:	Liña:	Onde di:	Debe dicir:
VI	23	fomais	formais
VII	21	relacinados	relacionados
VII	23	Pince	Prince
IX	3	annterior	anterior
X	12	apliación	aplicación
XII	5	altenancia	alternancia
XIII	10	depois	despois
XIII	10	determiandos	determinados
XIII	18	selelección	selección
XIII	26	Optmos	Optamos
XIV	15	verso	versos
XVI	15	expícita	explícita
258	7	codax	Codax
260	21	estdo	estado
261	Nota 69	grvación	gravación
262	24	transcrición do da letra	transcrición da letra
265	22	figua	figura
266	5	obsevas	observadas
269	2	nos refrães, s distribución	nos refrães, a distribuição

Resulta sempre agradable participar en actos deste tipo; e sobre de todo cando significa acercarte a unha area, a de filoloxía galega, que é especialmente querida, aínda que os ventos da vida me levasen cara a outras máis tranquilas.

Resulta tamén moi satisfactorio comprobar unha vez máis que nesta xove universidade existe xa un núcleo de medievalistas que, desde diversos Departamentos, están a contribuir a un mellor coñecemento do noso pasado ... ética.

Con todo, debo advertir ao doutorando que, pola miña adicación a temas de edición de textos e de gramática histórica do español, eu son, probablemente, un membro pouco significativo. Sen dúbida hai outros moitos compañeiros deste centro que poderían desempeñar este papel con moito maior proveito para vostede. Podo asegurarlle, sen embargo, que a confianza que o Departamento depositou en min non se verá completamente decepcionada, pois lin con atención o seu traballo e, por que non dicilo, aprendin moito da súa lectura.

Como moi ben sabe vostede, este acto soe denominarse “defensa”, mais penso que non é esa unha denominación axeitada; vostede non ten nada que defender. O tribunal non está aquí, felizmente, para atacar un traballo falto de rigor nos seus plantexamentos ou descabellado na súa formulación. Nós estamos hoxe aquí para poder enriquecer o froito do seu esforzo; se se me permite o recurso literario, estamos a catar un manxar xa preparado, dispostos a botarlle unha pisquiña de sal ou de pementa que o fagan aínda máis saboroso.

Afortunadamente para o doutorando, estou a preceder no uso da palabra a ben coñecidos especialistas no eido da música e da literatura medieval que, sen dúbida, compensarán sobradamente o ^{curto} ~~escaso~~ rendemento que vai obter vostede da miña intervención. Eles poderán sazonar mellor ca min esta tese coas súas observacións.

1. Nun principio, o que se esixe a unha tese de doutoramento é que demostre a capacidade investigadora do doutorando. Se a este aspecto nos cinximos, debo comezar sinalando a miña satisfacción polo traballo que se nos presentou e felicitar por el tanto ao profesor Ripoll Anta como ao director da tese.

Traballos como o presente poden contribuir a mellorar o noso coñecemento acerca da literatura galega medieval (e tamén a románica, en xeral), sobre de todo se non quedan reducidos a escarceos isolados e se integran en esforzos máis amplos. Nesa liña considero fundamental o exame de todo o corpus poético galego (profano e non profano) do período.

do Polo que veño de expoñer, atévome a calificar de moi acertada a elección do tema, a súa acotación, os límites que se marcou (aínda que, insisto niso, cómpre achegarse con este mesmo método ao resto da lírica medieval galega; todo parece responder a unha meditada decisión na que creo ver a orientación do seu director.

Non obstante, a pesar desa avaliación global positiva, atévome a facerlle algunhas suxerencias e presentarlle certas obxeccións, sobre de todo con vistas á previsible publicación da tese:

/ En primeiro lugar, son consciente do esforzo que supón levar a cabo unha tese, e mais cando é preciso compartir a súa realización coa dura tarefa do ensino medio; por iso resulta comprensible que non desexe renunciar a nada do que lle custou tanto esforzo e que pretenda recoller nas súas páxinas absolutamente todo o que estivo a examinar, preparar ou simplemente ler durante uns anos.

Non era preciso que expuxese con detalle no limiar da súa tese os pasos que levou a cabo para a súa realización; tal vez a súa exposición oral no día de hoxe era o momento máis propicio para explicar o camiño que levou a este tan interesante logro. *seguiu ata*

ao respecto do
Nese mesmo senso, podería vostede alixeirar considerablemente as páxinas adicadas a algún aspecto que podemos xulgar marxinal ao eixo central da tese. Non creo que sexa necesario un demorado exame das distintas teses sobre as orixes da lírica, poe exemplo; moito menos precisas son aínda as páxinas que adica a explicar a evolución do sistema vocálico latino ao protorromance e os principais rasgos evolutivos que se perciben xa no latín imperial, aínda que pretenda xustificar mellor (non é necesario facelo) a substitución do sistema cuantitativo polo cualitativo; hai ademais algunha imprecisión na utilización de “transformacións fonéticas” no lugar de “fonolóxicas” ou fonemáticas, como vostede mesmo utiliza de seguido. En todo caso, falta a referencia a unha obra de consulta enormemente útil (e

moi clara na súa estruturación): a gramática histórica do italiano de Tekavcic, que fai un exame excelente desta cuestión.

Aprecio o seu esforzo por sistematizar un tema tan complexo como o das teses que pretenden explicar as orixes da lírica románica. Paréceme ben plantexado e, cando menos esa é tamén a miña opinión; non semellan tan opostas como certa crítica as quixo ver, senón complementarias en moitos aspectos. Particularmente debo manifestar a miña convicción de que resulta de todo imposible o estudo da lírica medieval (mesmo de toda a literatura románica medieval no seu conxunto) prescindindo dun referente tan significativo como a literatura en lingua latina anterior ou contemporánea a eses escritos romances. Sinto, en troques, unha menor confianza no recurso á literatura árabe para explicar o lirismo románico medieval. A este último respecto creo que lle pode resultar de interese, aun título moi recente, *The andalusian Xarja-s poetry at the crossroads of two systems?* de O. Zwartjes (Univ. De Nimega, 1995). Alí figuran demoradamente expostas algunhas cuestións que tocan de perto aos contidos desta tese: exame das características e as orixes de moaxaja e zéjel, o paralelismo (ou os paralelismos, mais ben) entre as tradicións líricas árabe e románica.

Resulta especialmente interesante para o traballo de vostede o seu exame da prosodia e a rima. Zwartjes opina que son moi serias as razóns que existen para rexeitar a teoría silábico-acentual aplicada á moaxaja e ó zéjel, cando menos nos termos nos que a propuxo Emilio García Gómez; dedídesse en favor dunha prosodia árabe clásica non pura, sen rexeitar por completo a posible explicación musical dalgunhas composicións. A análise das rimas das jarchas permítelle afirmar que esa rimas é perfectamente compatible coas regras árabes...

En fin, non quero demorarme neste punto, mais en resume, diante da pregunta que leva o libro como subtítulo se pode haber unha poesía no cruce de dous sistemas, Zwartjes responde de maneira negativa: as jarchas escribíronse completamente de acordo coa tradición árabe: desde o punto de vista histórico, prosódico, temático e estilístico...

E non vamos entrar aquí no debate sobre a propia natureza lingüística das jarchas; o seu carácter “romance” foi posto en dúbida polos traballos e edicións de Jones e Hitchcock; mesmo suscitou unha resposta airada de García Gómez (: “El escándalo de las jarchas de Londres” un longo artigo-reseña dun cento de páxinas no *Boletín da Real Academia da Historia* de

1991). Creo que se lle interesa aprofundar algo máis neste espiñento tema deberá acudir a estes traballos e a algún outro, como o de Galmés de Fuentes (*Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, 1994) ou mesmo as lecturas propostas por Solá-Solé en *Las jarchas romances y sus moaxajas*).

Pero, como lle dicia anteriormente, é este un aspecto marxinal. Tan só, para manter un maior equilibrio nese primeiro capítulo, sería preferible que dirixise unha maior atención á lírica occitana, de tan estreito vencellamento coa galega. Creo que a lectura dos distintos estudos de Pierre Bec, ou cando menos do seu volume *Pierre La lyrique française au moyen age* resultarlle de moita utilidade na súa tipoloxía dos xéneros poéticos medievais e no establecemento de dous rexistros ben definidos o “popularizante” e o “aristocratizante”. Mesmo pode atopar alí algún apunte ben suxerente sobre a “teatralidade” da lírica medieval, concepto ben querido a algún dos orientadores do seu traballo. Desde logo é fundamental o texto de Bec para o exame do rondel, a carole, a ballette, o virelai e, en xeral, todos os xéneros relacionados coa danza (registro lírico coreográfico), aos que vostede presta atención nas páxinas 110 e seguintes. No libro de Bec encontrará algunha bibliografía útil (Wilkins, Verrier...).

Algunhas cuestións de detalle:

Na páxina 74 alude á que ¹² ~~a~~ “posible etimoloxía do vocábulo *trobar* parece estar relacionada con *tropos*”; en efecto, podería ser vostede máis rotundo. Aínda que a idea de Diez de facer provir este termo de TURBARE “enturbiar a auga” tivo os seus partidarios, ~~h~~ xoxe en día hai una completa unanimidade na elección como o seu étimo de *TROBARE, “compoñer poesía” e logo “inventar”, “encontrar”.

Agrádame que empregase o sistema de referencias anglosaxón; mais debería vostede sacarlle un maior rendimento, incorporando ao texto as meras citas ou remisións bibliográficas e evitando deste xeito numerosas notas a pé de páxina.

Nesa mesma dirección, creo preferible a agrupación de toda a bibliografía e non o seu reparto por capítulos (co engadido da bibliografía utilizada e non citada).

Non me gusta nada, nada nada o tipo de letra escollido para presentar o seu traballo; coido que sería moito máis agradable estéticamente se utilizase unha garamond ou unha times (como a que emprega, se non me

equivoco) nos cadros das páxinas 301 e seguintes. Isto non pasa de ser unha preferencia tipográfica persoal; en cambio sí debo advertirle sobre algúns fallos na alineación dereita das liñas nas referencias bibliográficas que creo achacables precisamente ao tipo de letra elexido.

Proporcionounos hoxe vostede unha addenda et corrigenda que subsana algúns dos erros taquigráficos perceptibles. Mais, para fortuna nosa, non todos.

En canto á bibliografía, mostrase vostede coidadoso; non obstante, escápanse en bastantes ocasións as editorias de moitos títulos e hai máis erros dos desexables. Un moi chamativo é o de Cartolina Michaelis de Vasconzelos. Hoxe é Vasconcelos, con *c* e antes da (penúltima) reforma ortográfica do portugués era Vasconcellos, con duplo *l*, mais tamén con *c*.

Nalgúns casos é posible que non se trate dun erro típico da mecanografía: a edición de Gerold que coñezo (p. 292) é de 1932; é posible que sexa unha reedición. Noutros momentos, sen embargo, trátase dunha clara confusión: o artigo de Sharrer sobre o pergamiño coas cantigas de don Dinis foi publicado nas actas do *IV Congreso Internacional da ASOCIACIÓN Hispánica de Literatura Medieval*, pero mentres os restantes volumes das actas virón a luz, efectivamente, en 1993, o primeiro volume, que recollía as plenarias, saíu durante a propia realización do congreso, en 1991; tamén son pois, dese ano as aportacións sobre o mesmo pergamiño de Manuel Pedro Ferreira e Antonio Guerra.

Nalgúns puntos non me sinto moi a gusto coa redacción: p. 29 “Se a lírica provenzal tiña a métrica perfectamente codificada xa desde o século XIII, a lírica medieval galego-portuguesa só ten un texto incompleto e deturpado...”; tal e como queda formulado, semella descartada a idea de que houbera nalgún momento un texto completo (tal vez o arquetipo do que procede a poética fragmentaria da Biblioteca Nacional de Lisboa), no que ficasen cunha maior formalización as “leis” que regulamentaban a lírica galega medieval. Por certo, a súa elección das lecturas de Jean Marie D’Heur non serían moi ben vistas polos membros da escola de Tavani.

Algunha entrada bibliográfica que pode resultarlle útil:

M^a Conceição Vilhena, *Rapports entre le Portugal et la Provence* (1984).

Frede Jensen, *The earliest portuguese lyrics*, 1978.

Métrica:

aos repertorios que utilizou, pode xuntarlle:

Jordi Parramon, *Repertorio métrico de la poesía catalana medieval*, Curial, 1992.

Mölk y Wolfzettel, *Repertoire métrique d ella poésie lyrique*.

Tamén de Lote. (que por certo cita como Lot nun par de ocasións pp. 123-12): *Historie du vers français. I. Le moyen age*, I-III, París, 1949, 1951, 1953.

Música

J.A . Alegria, *A problemática musical das Cantigas de Amigo*, Gulbenkian, Lisboa, 1968.

P. Aubry, *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, parís 1907.

Q. Chailley (de quen cita unha reseña da obra de Anglés): *Histoire musicale du moyen age*, 2ª ed. PUF, París, 1969.

Van der Werf (cita un artigo recente), pero ten un volume de 1972: *The chansons of the troubadours and trouveres. An study of the melodies and their relationto the poems*.

Non quero alongarme máis. Estamos, pois, ante unha investigación moi meritoria, que nos amosa entusiasmo, pero tamén reflexión, meditación, calma, e que merece sen dúbida unha lectura máis demorada da que tiven a ocasión de facer... Así pois, ante un traballo de grande calidade, ao que apenas podo obxectar algunhas nimiedades, tan só desexo cerrar esta intervención felicitando novamente ao doutorando e ao director da tese polo resultado dunha colaboración que, estou seguro, dará novos frutos.

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
Servicio de Bibliotecas



1700759542